

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

Doctorado en Historia Latinoamericana

El Teatro de Compañías en Quito

Práctica escénica, crítica y proyección social, 1924-1939

Alejandro Aguirre Salas

Tutor: Guillermo Bustos Lozano

Quito, 2023



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Alejandro Aguirre Salas, autor del trabajo intitulado “El Teatro de Compañías en Quito: Práctica, crítica y proyección social, 1924-1939”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Historia Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

1 de noviembre de 2022

Firma: _____

Resumen

El presente trabajo estudia las condiciones, posibilidades, realización y alcances del teatro de compañías que se desplegó en Quito entre 1924 y 1939. Desde un enfoque de historia cultural, se analiza cómo distintos grupos de agentes del ámbito teatral —teatros, dramaturgos, críticos, facilitadores estatales, públicos diversos—, con diversos intereses y proyecciones, incidieron en la práctica escénica, durante un período de significativo florecimiento y repercusión social. En esta línea, se propone que quienes se vincularon en el medio escénico expresaron las diversas sensibilidades y perspectivas de clases y grupos en conformación. Ellos tuvieron en el teatro —como en otros territorios— espacio de expresión de sus intereses y perspectivas.

La producción teatral despuntó bajo el modelo productivo de compañía, de carácter comercial y de entretenimiento, dependiente del éxito comercial, pese a la voluntad de producir “obras de arte” o bienes culturales que expresaran la “particularidad nacional” por parte de muchos de sus impulsores, como una manifestación artística de una ciudad en modernización y cambio a partir de múltiples factores, como el desarrollo del aparato estatal, la consolidación de las rutas de transporte y comunicación o la migración interna que permitió el crecimiento de sectores medios. Por ello se estudian las tensiones que marcaron el desarrollo de las creaciones y su difusión, muchas de ellas no notadas en su tiempo.

La investigación propone que la eclosión, despliegue y lento declinar de la práctica teatral en el período de estudio evidencian los tanteos y exploraciones de distintos sectores sociales, mediáticos, gubernamentales, artísticos y literarios en su búsqueda de configuración. En esa medida, el devenir concreto de la producción escénica fue el resultado de las características y calidades de interacción entre estos sectores, con independencia de las voluntades individuales. Finalmente, se abordan las condiciones de posibilidad productiva del teatro, como un bien cultural y su despliegue en los circuitos de circulación y consumo en territorio, en esa etapa clave para las artes escénicas locales, constantemente referida como sus “años dorados”.

A Ana María, mi madre

Agradecimientos

A todos y tantos que, con solidaridad y cariño, apoyaron este proceso académico dentro de la Universidad Andina Simón Bolívar: a Virginia Alta, Enrique Ayala Mora, Galaxis Borja, Cristina Burneo, Juan Carlos Grijalva, Mayra Mancheno, Trinidad Pérez, Raúl Serrano. A las y los compañeros de biblioteca, de secretaría, de servicios y de guardianía. A Guillermo Bustos, por su confianza, tenacidad y generosa reflexión como director de tesis. A Katerinne Orquera, con quien compartimos aulas, lecturas y esfuerzos desde hace tantos años. A todas las personas que hacen de la Andina mi casa.

A quienes me ayudaron generosamente con charlas, información y tiempo, sobre períodos y experiencias que este estudio finalmente no abarcó y cuyos aportes quedan pendientes para próximos trabajos: Yolanda Acosta, Antonio Ordóñez, Santiago Rivadeneira.

A mi gente cercana, la que estuvo siempre: Max Aguirre Borrero, Ana María Salas Villareal, Andrea y María Antonia Aguirre Salas, Adrián Finlay Aguirre, Jonathan Finlay, Lía y María Elena Aguirre Borrero, Marcelo Gómez Barreto, Enric Olartecoechea, Catalina Egas Coronel, Roberto Chato Porce.

A Daniela Palma, siempre.

Tabla de contenidos

Figuras y tablas	13
Introducción.....	15
Capítulo primero. Públicos y espectáculos de sala para una ciudad en transformación, entre la distinción y el entretenimiento.....	44
1. Ciudad y prácticas tradicionales de esparcimiento mundano	50
2. Nuevas poblaciones y entretenimientos para una ciudad en expansión	70
3. Espectáculo y disciplina social	91
4. El teatro como arte culto: sensibilidades en gestación y encausamiento	101
Capítulo segundo. Procesos constitutivos de la práctica del teatro de compañías en Quito	116
1. El canon de las compañías teatrales itinerantes extranjeras	122
2. La efervescencia como constituyente del teatro local de compañías	133
3. Límites productivos y laborales del teatro local	166
Capítulo tercero. Modelando la institucionalización: injerencia estatal y crítica de prensa	198
1. El arte teatral como expresión de civilización.....	202
2. El Estado, mecenas que no llegó a ser.....	210
3. Crítica, prensa e intelectualidad: pensar, difundir e incidir en la experiencia teatral.....	224
Capítulo cuarto. Escena, dramaturgia e identidad Entre el drama de autor y la estampa de costumbres	251
1. Condiciones de posibilidad y desarrollo de la dramaturgia local	255
2. El drama de autor: entre la expresión local y las formas universales	265
3. La estampa: la mirada social de los grupos emergentes	291
Conclusiones.....	323
Fuentes y bibliografía	327

Figuras y tablas

Figura 1. Publicidad Compañía internacional Aloma Espinetto	75
Figura 2. Nota pedido control policial a maleducados.	94
Figura 3. Nota sobre malos comportamientos de público	97
Figura 4. Publicidad moralidad obra teatral	111
Figura 5. Imagen Grupo del Grupo de Declamación del Conservatorio de Música por debutar	142
Figura 6. Imagen Marina Moncayo	159
Figura 7. Imagen segunda generación del Grupo de Declamación del Conservatorio de Música, dirigido por Alfredo León.....	160
Figura 8. Ganadoras por Compañía de la función de gala organizada por el Municipio de Quito	163
Figura 9. Marina Moncayo caracterizada para la presentación de “La danzarina Roja”	173
Figura 10. Publicidad de la Compañía de Comedias para la obra “El sexto no adulterar” del autor nacional ‘Juan Gil’, seudónimo de Manuel Antonio Salgado V	175
Figura 11. Lista de premios para artistas teatrales.....	184
Figura 12. Publicidad sobre Función de Gala con las tres compañías activas del período	190
Figura 13. Fotografía de la Compañía Gómez-Albán de gira en Costa Rica	194
Figura 14. Publicidad de la Compañía Gómez-Albán.....	195
Figura 15. Publicidad de la Compañía Gómez-Albán por año nuevo	197
Figura 16. Reclamos sobre desórdenes regulares en cines.....	242
Figura 17. Publicidad película argentina en el Teatro Puerta del Sol.....	247
Figura 18. Publicidad obra “La Casa del Crimen”, por la Compañía de Alta Comedia	290
Figura 19. La vis cómica de Telmo Vásquez.....	294
Figura 20. Notas de prensa contiguas: declive fiestas tradicionales, problemas de tráfico	303
Tabla 1. Precios de entradas a espectáculo públicos - 1925-1939.....	88

Tabla 2. Contemporaneidad de obras entre su estreno en país de origen y en Quito... 148
Tabla 3. Composición de elencos durante el período 1925-1939..... 152

Introducción

En noviembre de 1926, varias notas periodísticas de los dos diarios más importantes de Quito —*El Día* y *El Comercio*— pedían que el gobierno reglamentase el funcionamiento de las emergentes compañías locales de teatro que surgían, al parecer, de manera incontenible.¹ Algunas eran catalogadas por los cronistas como de dudosa calidad. Las empresas eran iniciativas particulares sin subvenciones, pero el Ministerio de Instrucción Pública regentaba el único espacio acondicionado para la práctica: el Teatro Sucre y sus decisiones tenían, por ello, un peso determinante. El pedido periodístico y la reactiva decisión estatal posterior —ceder el espacio en turno solo a las compañías consolidadas— son muy significativas, si se considera que apenas dos años antes prácticamente no existía movimiento teatral en la ciudad y recién comenzaban a llamar la atención las presentaciones de un grupo de estudiantes de un curso gratuito de declamación impartido en el Conservatorio Nacional de Música.²

Hasta mediados de la década del 20, Quito había carecido de actividades colectivas de entretenimiento de sala, más allá de las fiestas religiosas y del cine mudo, afincado desde 1914. Pero a partir de 1924, y hasta fines de la década de los 30, las compañías locales de teatro pasaron a ser un fenómeno significativo para la ciudad. La apresurada gestación de diversas empresas, en un tiempo mínimo, que para muchos parecía anunciar una fecunda eclosión primaveral, prontamente llegó a ser leída como hipertrófica, sobre todo tras su auge, entre 1926 y 1927. Durante la década de los 30 la actividad alcanzó una relativa estabilidad y productividad, camino a un lento ocaso.

El fenómeno merece particular atención si se lo considera como una expresión de la reconfiguración social, económica, política y poblacional de Quito, de los cambios en su sociabilidad, en las actividades de entretenimiento, en las formas de consumo y en la producción cultural. Si antes de ese período los acontecimientos teatrales públicos generalmente tendían a constreñirse a esporádicas iniciativas particulares —independientes de la demanda social o de sus posibilidades de

¹ “Es necesario reglamentar el funcionamiento de las Compañías de arte nacionales”, *El Día*, 28 de noviembre de 1926: 3.

² “Homenaje a una princesa”, *El Comercio*, 9 de junio de 1924: 6.

sustentación—, el teatro devino práctica regular entre de las actividades ciudadanas instituidas, una expresión más del proceso de modernización y de las prácticas de sus habitantes. Como se verá a lo largo de este trabajo, se encontraron exponentes de diversos sectores sociales en conformación, con sus sensibilidades y proyecciones, que participaron como agentes de distinto tipo en el ámbito teatral: teatreros, públicos, dramaturgos, críticos, facilitadores —como los funcionarios estatales vinculados a la educación—, etc. Se perfilan prácticas cercanas a urbes más metropolitanas de Latinoamérica.

Con los elementos mencionados en mente, este trabajo analiza las causas y condiciones de posibilidad del fenómeno del teatro de compañías, entendido como la posibilidad de vivir laboralmente de la práctica centrada en la ganancia por taquilla; esquema creativo que demanda una producción regular de nuevas obras, para recambio continuo y repertorio amplio; estructura de elenco estable preparado para asumir figuras recurrentes (primer actor, primer galán, primera actriz, actor de carácter, cómico, etc.), así como una cabeza de compañía, denominado capocómico, cuyo nombre solía nominar a la agrupación, en una relación laboral jerárquica, con un repertorio que procura el montaje de obras exitosas, muchas veces originadas y reconocidas en las metrópolis. Este análisis tiene el propósito de dar cuenta de qué, a quiénes y de qué manera las artes escénicas encarnaron nuevos tipos de mentalidad y proyecciones sociales; responder qué cambió para que emerjan, para que subsistan, y para que posteriormente declinen hacia la franca extinción —solo una agrupación sobrevivió—, más allá de las voluntades particulares de diversos gestores.

Se debe considerar que el teatro, y las artes escénicas en general, son prácticas artísticas territoriales y evanescentes. Si bien en otras formas artísticas como la plástica, la literatura o la música, diversos soportes de memoria permiten acceder a ellas de manera diferida,³ el teatro depende del encuentro material, en un mismo tiempo y espacio, entre creadores y espectadores en ‘convivio’, como propone el teórico argentino Jorge Dubatti,⁴ para que solo ahí surja la obra. Las huellas que puede

³ Régis Debray propone la importancia de las “tecnologías de memoria” a través de la historia de la humanidad: de la evocación individual transmitida oralmente, la escritura o el registro analógico o digital; no solo como formas de resguardar el pensar del pasado, sino incluso como delimitadoras de formas de pensar de la humanidad determinada por la mediasfera de mayor eficacia. Véase Régis Debray, *Introducción a la mediología* (Barcelona: Paidós, 2001).

⁴ El autor propone al convivio como todo encuentro entre humanos “sin intermediación tecnológica” y que, para el teatro, es principio constituyente y delimitador del arte en sí. La base de esta forma artística está signada por el necesario encuentro en un espacio y un tiempo compartidos,

dejar siempre estarán marcadas por mediaciones que las irremisiblemente las deforman. Aproximarse a la historia del teatro es aproximarse a un arte perdido.⁵

Para Quito, el fenómeno de compañías teatrales reflejó diversas expectativas, prácticas y proyecciones de representantes de grupos sociales:⁶ sujetos particulares que pueden ser vistos como expresión de sensibilidades posibles y potenciales de los sectores a los que pertenecían. Considerada como colectividad, la práctica teatral, a la vez que encausaba voluntades artísticas, sensibles o reflexivas ante las obras presentadas, exponía entusiasmos supraartísticos: el optimismo con que se leía ese tipo de manifestación tenía que ver con el hecho de considerarla una evidencia del asentamiento de los procesos de modernización y civilidad occidental que el país iba alcanzando; la certidumbre de que la práctica estaba afirmándose y sería una actividad nativa;⁷ el patriotismo que anticipaba, que sería posible ostentar ante otras naciones, la conformación concreta de un teatro “nacional” —con toda la ambigüedad y el carácter contencioso y en disputa que la noción implicaba y que al tiempo no llegaba a debatirse, respecto al teatro, en qué podía llegar a consistir—; teatro nacional que, sin embargo, se constreñía a la capital y excluía a múltiples sectores por fuera de la clase media.⁸

Como productores de bienes culturales, los teatreros locales en formación apostaron por el modelo de “compañía”: organizativo, productivo y comercial, inédito para la ciudad en ese carácter. A la par que se intentaba regularizar la producción, circulación y consumo de teatro, ese modelo los obligó a negociar con el tipo de propuestas a exponer, donde el éxito comercial primaba por sobre la exploración artística. Dado que la producción escénica depende de múltiples individualidades, y su

territorialmente fijado. Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad* (Buenos Aires: Atuel, 2006), 20, 43 y ss.

⁵ *Ibíd.*

⁶ Como se aclara más adelante, se sigue aquí a Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1996).

⁷ La tendencia a evaluar acontecimientos como momentos fundantes y definitivos se repitió en varias ocasiones durante el siglo XX en la ciudad, y expresan no solo la difícil regularización y estabilidad de la práctica como acontecimiento estético estable, sino la poca proyección que hacia las futuras generaciones de creadores tuvieron las experiencias previas. Los momentos emblemáticos del teatro quiteño parecería que no dejaban secuelas es sus oleadas posteriores: “vivimos en un país donde los padres se mueren antes de que los hijos tengan la edad suficiente como para empuñar un cuchillo, no hay carrera de postas, solo hay carrera de cien metros llanos con vallas, las corridas son vertiginosas y cortas pero aun así se escribe y se monta teatro”, argumenta Aristides Vargas, dramaturgo, director y formador argentino, radicado en el Ecuador. Aristides Vargas, “Dramaturgia Nacional: viaje a la teatralidad”, *Revista Conjunto*, n.º 142 (enero-marzo 2007): 6.

⁸ La ciudad portuaria de Guayaquil vivió otro proceso, en términos productivos y distributivos ajeno a la experiencia quiteña, que no se trabaja en el presente estudio.

continuidad y visibilidad —que estabiliza estéticas y creadores— demanda de una cantidad de consumidores regulares, de unos gestores diversos y de unas condiciones de difusión y proyección, puede considerarse que, junto al posible valor estético interno como expresión artística, el teatro pasó a ser un medidor de las condiciones culturales, económicas y sociales de diversos sectores de una sociedad en movimiento.

El arco temporal en que se estudia la emergencia y declive del teatro de compañías en Quito va entre 1924 y 1939, marcados como puntos referenciales por dos sucesos concretos que expresaron la coyuntura cambiante. Mientras 1924 fue el año de la consolidación pública del grupo de declamación del Conservatorio Nacional de Música, del que sugirieron buena parte de los integrantes de las posteriores compañías de vocación profesional; en 1939 Marco Barahona —emblemático director e impulsor de múltiples compañías durante todo el período— se integró a la compañía Gómez-Albán en limitada condición de actor de elenco. Esta compañía no solo fue la única que sobrevivió al período⁹ —funcionó activamente hasta la década de los ochenta— y consolidó la “estampa quiteña” como género breve popular por antonomasia, sino que quizás fue solo ella que asumió de manera decidida el modelo de teatro de compañías y puso de manifiesto su posibilidad de existir como esquema. Pero si bien se han elegido estos dos acontecimientos emblemáticos, no son más que hitos que permiten guiar la reflexión.

Se debe mantener en mente que durante el período de estudio, Quito vivió un sostenido proceso de modernización y reconfiguración. Dos sucesos catalizadores lo ejemplifican: la activación del ferrocarril, que desde 1908 unió costa y sierra, modificando el tráfico de bienes y servicios, la migración de trabajadores, las relaciones económicas y políticas entre las élites de ambas regiones, así como también presionó ideológicamente una “vocación de modernización” de una capital con prácticas sociales más bien tradicionales.¹⁰ La Revolución juliana de 1925, que empujó al desarrollo del aparato estatal y burocrático, cuyo principal asiento era Quito, también modificó sus formas de sociabilidad, que dieron paso a la expectativa y el

⁹ Para el Quito de la naciente década de los 40, el teatro había dejado de ser tema de interés. Para las ediciones de inicio de año de *El Comercio* de 1940 y 1941, el teatro ya desapareció definitivamente de sus temas de interés: *El Comercio*, 1 de enero de 1940, íntegro; *El Comercio*, 1 de enero de 1941, íntegro.

¹⁰ Kim Clark, *La obra redentora. El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2012), 60 y ss.

acceso de los emergentes sectores medios a nuevos tipos de servicios y bienes, como el entretenimiento.

La ciudad, por sus condiciones geográficas, así como por el tipo de manejo territorial y social que había impuesto una élite vinculada a la hacienda como eje productivo, había mantenido un funcionamiento más bien tradicional y de tendencia estamental hasta inicios del siglo XX —una “República aristocrática” como la define para el investigador Eduardo Kingman—. ¹¹ Pero los cambios modernizadores abrieron la posibilidad del emerger de sectores populares y medios, muchos de ellos vinculados a las nuevas condiciones productivas y burocráticas. El desarrollo de un aparato estatal generó fuentes de trabajo, elemento de atracción para el arribo de inmigrantes. De acuerdo con las investigaciones del historiador Guillermo Bustos, el despliegue urbanístico y el acelerado crecimiento poblacional —debido a la migración interna en busca de las nuevas plazas de trabajo— produjo inéditos procesos de conflictividad social, tensiones de clase y étnicas en una sociedad cada vez compleja, así como también generó nuevas prácticas sociales del “espacio vivido”, ¹² de muy diverso calado. De entre ellas, se toma al teatro como una manifestación sintomáticas de aquel devenir en configuración. En paralelo a los cambios productivos, políticos o económicos, que han sido los más estudiados, las prácticas del entretenimiento fueron constitutiva del mundo simbólico en reconfiguración. Los sectores medios, vinculados de manera directa o satelital al espacio burocrático, emergían y se reconfiguraban, al tiempo que las élites económicas se modificaba en nuevas proyecciones, dando paso a demandas, sensibilidades y expectativas distintas, ante las que se desarrollaron prácticas y paradigmas de comportamiento cultural a seguir por parte de instancias sociales, estatales o mediáticas. En ese contexto emergió el teatro de compañías.

De la reproducción de obras y géneros de moda en España al estímulo de una dramaturgia local escrita por primera vez bajo la real expectativa de su puesta en escena, las compañías teatrales llegaron a generar un interés que compitió —y, cómo se verá, perdió— con el novedoso cine, que surgió a la par. Como se verá más adelante, a partir de 1928 empieza su proceso de asentamiento, se gestó una

¹¹ Eduardo Kingman, “Quito, vida social y modificaciones urbanas”, en *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 138.

¹² Guillermo Bustos, “Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)”, en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 165-171.

dramaturgia, que también fue la expresión de sus contradicciones internas. Junto a la preocupación por la demanda de público, la producción teatral también estuvo determinada por las expectativas de los diarios impresos locales, que configuraban esquemas y modelos del nuevo tipo de ciudad. Los diarios —en una fluctuante relación con el teatro, que iba entre el interés y el abandono— jugaron un papel protagónico y esencial, apuntalando un estilo de crítica que procuró delimitar un canon de arte y de los usos sociales de esa práctica, prefigurando su institucionalización. En este entramado se debe considerar, además, la intervención y ausencia del Estado. Aunque no existían políticas públicas, el Ministerio de Instrucción Pública controlaba las presentaciones en el Teatro Sucre, con voluntariosos funcionarios temporales que produjeron protopolíticas para el arte escénico, muchas veces de manera reactiva, por observaciones o presiones de la prensa, que, de todas maneras, respondían a un ideario de institucionalización que tácitamente se configuraba.

La aparente eclosión teatral, entonces, pasa a ser un fenómeno de gran significación para entender las problemáticas no solo del arte público local, como empresa cultural sustentable, sino también de la producción cultural en el territorio. Pese a ser un tipo de consumo bastante restringido, esta práctica expresó una “vocación de consumo”, una predisposición que, sin proyectarse a lo masivo en los sectores medios de la población —el éxito comercial hubiera mantenido activa la práctica—, sí refiere a una sensibilidad latente. ¿Qué condiciones, agentes y expectativas coadyuvaron al surgimiento, despliegue y posterior declive?

En el período 1924-1939 se encuentran, con mayor claridad y densidad que en otros momentos, las condiciones activas de producción de la práctica escénica, que abarcan a muchos de los grupos de agentes implicados, y que permitirá pensar condiciones en períodos posteriores. El funcionamiento del teatro de compañías de década y media es un lugar común en la escueta historiografía sobre el tema, que la bullente actividad teatral de alto nivel interpretativo, con un público interesado y un seguimiento en medios que vivió la ciudad. Lo llamativo es que se irrumpió de pronto, sin antecedentes significativos, viviendo un abrupto florecimiento, pese a que las expectativas respecto a su proyección y alcance estuvieron relativamente acompañadas por los diarios locales y atrajo una cantidad regular de público. Sin embargo, a medida que se iba cerrando la década de los 30, el teatro había dejado de ser un fenómeno que mereciese significativa mención en los ambientes intelectuales y mediáticos, mientras los grupos menguaban y se presentaban con mucha menor frecuencia. Década y media

de fluctuantes saltos entre la euforia y la indiferencia. De ahí que sea un fenómeno llamativo, nunca antes vivido, ni que haya vuelto a repetirse con semejante intensidad.

El *boom* de teatros de compañías en las décadas de los 20 y 30, como edificante imagen de la “época de oro” del teatro local ha sido uno de los tópicos más recurridos en reseñas o investigaciones historiográficas. Sin embargo, tiende a ser pensado en tanto gesta de sus creadores escénicos, sin desarrollar en los análisis la consideración sobre el contexto de posibilidad que es el que permite la existencia de la práctica. El hecho —cuyo propio alcance siempre termina por ser impreciso entre los relatores— evidencia un vacío de análisis. Esa es la razón por la que se requiere profundizar en las causas y condiciones de su emergencia, qué se puso en juego para que de manera tan dinámica el ámbito teatral profesional pasara de la inexistencia a la efervescencia llena de conflictos; qué grupos de agentes sociales estuvieron vinculados y bajo qué intereses y proyecciones respondieron al fenómeno, encausándolo de determinada manera; por qué la activa emergencia se diluyó de forma tan evidente que, para cuando llegaron los 40, apenas una compañía lograra mantenerse hasta los 80, cuando su capo cómico murió, como se ha mencionado anteriormente.¹³

De la misma manera, el declive se ha explicado de manera pronta encontrando sus causas en áreas puntuales como la crisis económica del período o el despliegue del cine,¹⁴ la falta de interés por parte del público, la ausencia de apoyo estatal o la limitada profesionalidad de los intérpretes, recurrente en el período. Aunque todos estos factores son elementos fundamentales, solo al pensar la complejidad de la interacción entre los intereses de grupos sociales, expresados en la experiencia de la producción artística teatral, puede entenderse el fenómeno en su particularidad histórica y territorial. No se dice nada nuevo al afirmar que las primeras décadas del siglo XX fueron para la Quito años de crecimiento y transformación estructural — desde lo económico, urbanístico, laboral y social—, al tiempo que entraron en crisis matrices sociales decimonónicas.

¹³ Se hace aquí referencia a la Compañía de Ernesto Albán Mosquera (1934-1984), la Gómez-Albán, que después pasó a ser la Ernesto Albán.

¹⁴ Descalzi ve el declinar del proceso como parte de la crisis económica de fines de la década del 30, que redujo el consumo de espectáculos escénicos. Ricardo Descalzi, “El teatro moderno en Quito. El estreno de ‘Casa de Muñecas’ ”, *Letras del Ecuador*, n.º 23 (mayo 1947): 12.

El investigador Fernando Luzuriaga —quien realizó una profusa investigación sobre la dramaturgia de Demetrio Aguilera Malta¹⁵ y ha realizado algunos ensayos sobre el período—¹⁶ propone: “un grupo de escritores y teatristas locales [...] llevaron a cabo, en la esfera del teatro, un movimiento paralelo al protagonizado por los novelistas de esos mismos años”.¹⁷ Aunque debe matizarse que la eclosión escénica se anticipó en algunos años a la literaria, conocida como la Generación del 30, y que, en contraste, su proyección tuvo mayores limitaciones—vinculada a las formas de subsistencia de la producción—, vale subrayar la observación respecto a la “eclosión cultural” como explicación de los cambios constitutivos en el país y la ciudad.¹⁸

Los estudios históricos del período son pocos, algunos complemento de otros, como introducción a antologías, o surgidos en contextos conmemorativos. Uno de los trabajos cortos y a la par más importantes, que en contraste con su limitada extensión es una de las fuentes bibliográficas referenciales más recurridas y documentadas, está en las introducciones del estudioso Hernán Rodríguez Castelo sobre obras dramáticas ecuatorianas, publicada en cuatro tomos a fines de los 70.¹⁹ En ellas, junto al análisis crítico, referencia algunas fuentes clave. Cuando llega al período de estudio, tras reseñar las obras dramáticas más significativas —sobrevivientes gracias a la imprenta—propone que:

ante el teatro vivo; el que llegó a los escenarios con algún éxito; el que dio que hablar de sí, por lo menos en los dos focos culturales del país -Quito y Guayaquil-; el que al cabo de años se recordaba y estimaba aún digno de mención. Y en este pasaje, que nos sabe más a memorias que a estudio de historia o crítica literaria, cuenta todo: hasta el ordenamiento sujeto a los vaivenes del recuerdo y la vida.²⁰

¹⁵ Gerardo Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera Malta* (Madrid: Plaza Mayor, 1971).

¹⁶ Gerardo Luzuriaga, “La generación del sesenta y el teatro”. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Número consacré à l'Équateur)*, n.º 34 (1980): 157-70; Gerardo Luzuriaga, *Bibliografía del teatro ecuatoriano. 1900-1980* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1984).

¹⁷ Gerardo Luzuriaga, “El teatro ecuatoriano (1925-1960)”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, ed. por Jorge Dávila Vázquez, vol. 5 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007), 193.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Hernán Rodríguez Castelo, “El teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892”, en *Teatro ecuatoriano*, t. 17 (Guayaquil / Quito: Ariel, s.f.), 9-38; Hernán Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano II. Comienzos de siglo y teatro poético”, en *Ibíd.*, t. 36, 9-38; Hernán Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano III. Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social”, en *Teatro social ecuatoriano. Flajelo, El tigre, El Dios de la selva, Infierno negro* (Quito: Clásicos Ariel, s.f.), 9-42; Hernán Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano IV. Los teatros experimentales y la última generación de autores (De 1950 a nuestros días)”, en *Teatro contemporáneo* (Guayaquil / Quito: Clásicos Ariel, s.f.), 9-66. En ninguna de las publicaciones se precisa años de edición, pero sin duda es posterior a 1968, dadas las referencias que se hacen.

²⁰ Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano II...”, 12.

Cabe señalar que Rodríguez Castelo ha sido constantemente utilizado y algunas de sus referencias casi han pasado a ser canónicas, a veces sin referirlo directamente. De su parte, Ricardo Descalzi, quien dedicó seis tomos a recuperar todo intento de dramaturgia realizada en el país,²¹ apenas empleó unas mínimas hojas al fenómeno escénico, y de ellas, solo tres páginas al período de referencia. En ellas insiste en el carácter casi de gesta de las compañías teatrales, contra un entorno de tendencia indiferente y la voluntad de seducción de los entretenimientos de masas. Insiste en el “titánico” esfuerzo de sus integrantes, que procuraron “entregar al pueblo obras de relleno internacional, para mantenerlo informado de las tendencias teatrales” o mediante el montaje de obras locales. Sin embargo, confunde tiempos y agrupaciones, a la par que insiste en los éxitos de público, “considerándose por este hecho, estos tiempos, como los más brillantes del arte dramático de la Capital”.²² Pese a los límites referidos a la preocupación del presente trabajo, Descalzi es una fuente de inmensa riqueza, pues de cada obra rescatada desarrolla reseñas, fechas de escritura, género, publicación o puesta en escena.

Los trabajos de Rodríguez Castelo y Descalzi, de fines de la década de los 60, expresan el franco acento sobre la parte dramaturgica literaria que solían tener los estudios teatrales. Esto no solo responde a la mayor legitimidad que en el campo cultural tienen las letras, sino también a que los textos dramáticos sobreviven con mayor integridad al paso del tiempo. La fugacidad del acontecimiento escénico juega en su contra al tratar de historizar su devenir. Una veta bastante desarrollada son los estudios dramaturgico-literarios: en esta línea de los estudios,²³ junto a los ya referidos de Rodríguez Castelo, Descalzi o Luzuriaga sobre Aguilera Malta, hay varios trabajos más contemporáneos. El teatrero e investigador Patricio Vallejo Aristizábal, junto a un

²¹ Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), 6 vol.

²² *Ibíd.*, vol. 3, 742.

²³ Algunos de ellos han formado parte de colecciones amplias, como la *Historia de las literaturas del Ecuador*, editados por la Universidad Andina Simón Bolívar y la Corporación Editora Nacional, donde se han recuperado algunos literatos que, entre sus actividades creativas, tuvieron a las teatrales. Jorge Dávila Vázquez, “Demetrio Aguilera Malta”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960 (segunda parte)*, ed. por Jorge Dávila Vázquez, vol. 6, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007), 193-240; Alberto Rengifo A., “Alfredo Pareja Diezcanseco”, en *Ibíd.*, 241-268; Julio Pazos Barrera, “Francisco Tobar García”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república, 1960-2000 (segunda parte)*, ed. por Alicia Ortega, vol. 8 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2012), 145-166.

libro que reflexiona sobre la historia de la práctica teatral ecuatoriana a partir de bibliografía precedente,²⁴ ha realizado sendos estudios sobre la dramaturgia de Jorge Icaza y el mismo Aguilera Malta.²⁵ También apuntalando la reflexión dramaturgica, pero contextualizándola a partir del propio testimonio del autor en su autobiografía novelada,²⁶ está el estudio de Juan Carlos Grijalva,²⁷ quien recupera un texto poco conocidos de Jorge Icaza —que se utiliza profusamente en este trabajo— y no solo reflexiona sobre la influencia de la práctica teatral en la literatura del reconocido novelista, sino también la particular condición de autor experimental, que limitaron su trascendencia y expansión.

La segunda temática sobre la práctica teatral, particularmente la escénica, surge a partir de siglo XXI, al parecer como respuesta a una nueva preocupación de carácter de segunda modernidad,²⁸ sobre el cuerpo y su expresión, por sobre la palabra como eje de la razón y la legitimidad occidental, vinculada al ámbito académico que impulsa este tipo de reflexiones. Uno de esos trabajos es el de Franklin Rodríguez,²⁹ que estudió la práctica escénica entre las décadas de 1960 y 1990.³⁰ La lírica —ópera, zarzuela y otros géneros similares— que constituyen una línea del teatro, con el canto como parte de sus convenciones escénicas, han sido estudiados en los trabajos de

²⁴ Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña: tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2011). En el texto, Vallejo aclara que no realizó trabajo de archivo en extenso sino que abreva de fuentes secundarias sobre el tema, junto a su conocimiento personal a partir de la práctica escénica activa.

²⁵ Patricio Vallejo Aristizábal, “El teatro de Jorge Icaza”, *Guaraguao*, año 13, n.º 31-32. (2009): 94-102; Patricio Vallejo Aristizábal, “Informe de Investigación. El teatro de Demetrio Aguilera Malta: un realismo en tensión”, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2016). Fuera del período tiene otro trabajo de análisis dramaturgico: Patricio Vallejo Aristizábal, “Informe de Investigación. El teatro de Pedro Jorge Vera y los orígenes del nuevo teatro ecuatoriano” (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015).

²⁶ Jorge Icaza, *Atrapados I. El juramento; Atrapados II. En la ficción; Atrapados III. En la realidad* (Buenos Aires: Lozada, 1972).

²⁷ Juan Carlos Grijalva, “Jorge Icaza, un dramaturgo intruso: experimentación, psicoanálisis e indigenismo de un teatro polémico”, *Guaraguao*, n.º 62 (2019): 9-41.

²⁸ Siguiendo a Néstor García Canclini, Jorge Dubatti propone esta categoría para evadir el alcance general de la idea de posmodernidad, que tiende a afirmar la superación de varios elementos de la modernidad que los autores considerados plantean aún opera de manera constituyente. Entre los rasgos de esta segunda modernidad están la crisis el antropocentrismo, la recuperación del pensamiento mágico, la reivindicación de la multiplicidad y el cuestionamiento al pensamiento binario, la destotalización, crisis de la confianza en la ciencia, cuestionamiento al racionalismo, crisis de modelos de equidad social total, relativización temporal y puesta en auge de la razón del sujeto y las verdades subjetivas. Jorge Dubatti, “El drama moderno como poética abstracta”, en *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 21-49.

²⁹ Franklin Rodríguez, formado en la carrera de teatro de la Universidad Central del Ecuador, hizo su carrera profesional y académica en Alemania.

³⁰ Franklin Rodríguez, “Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990). Búsqueda de una expresión nacional”, en *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, ed. por Alfonso de Toro (Fráncfort: Vervuet Verlag Iberoamericana, 1999).

Nancy Yáñez y de Alfonso Campos, publicados en 2005 y 2009, respectivamente, mediante una profusa investigación en fuentes periodísticas de la época y relevan gran cantidad de acontecimientos particulares y algunas de las evaluaciones de la prensa, mayoritariamente las positivas, según se registra en las fuentes.³¹

En este tipo de aproximación, debe resaltarse el trabajo colectivo de 2012, *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*,³² bajo la dirección editorial de Gabriela Alemán, cuyos tres tomos, en edición de lujo, que se publicaron para conmemorar el siglo y cuarto de existencia del Teatro Sucre, espacio clave para las artes escénicas de la ciudad. Los ensayos de Fidel Pablo Guerrero y César Santos sobre las representaciones musicales, las de Genoveva Mora sobre las artes escénicas, las de Pablo Escandón sobre el lugar y el edificio, la exposición literaria en el Sucre por Álvaro Alemán, los “Intermedios” de Susana Freire sobre acontecimientos representativos y particulares en el lugar, dan cuenta, de manera abarcadora, del devenir del Teatro Sucre desde las distintas prácticas que lo habitan.³³

Finalmente, el extenso trabajo de María Eugenia Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta*,³⁴ que a partir del uso de fuentes primeras y secundarias recolectadas por diversos informantes y colaboradores, escribe en segunda persona una detallista y encomiosa biografía de Ernesto Albán, llena de riquísima información, aunque por momentos imprecisa de tan celebrante. En la misma línea, Cecilia Albán —hija del actor— y Alfonso Naranjo publicaron un libro que recuperan

³¹ Nancy Yáñez, *Memorias de la lírica de Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005); Alfonso Campos, *El canto del ruiseñor. José María Trueba. Artífice del canto lírico en Quito, siglo XX* (Quito: FONSA, 2009). El libro forma parte de las publicaciones vinculadas al bicentenario del Primer Grito de la Independencia.

³² *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*, ed. por Gabriela Alemán, t. I (Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012). La investigación y el libro fueron financiados por el Municipio de Quito, dentro de una política de reivindicación institucional respecto a su aporte a las artes: “Estos textos son la expresión de una pluralidad de miradas de la ciudad, son el resultado de una política cultural que ha privilegiado la expansión del campo artístico y la democratización del acceso a espacios de cultura en todo el territorio del Distrito”, reza el texto con del entonces alcalde, Augusto Barrera, que abrió el libro. *Ibíd.*, 4.

³³ Genoveva Mora, “Las artes escénicas en el Teatro Nacional Sucre”, en *Ibíd.*, 74-123 y 132-183; Fidel Pablo Guerrero y Cesar Santos, “De la zarzuela a Yahuar shungo: la música en el Teatro Nacional Sucre: desde su fundación hasta la década de 1950”, en *Ibíd.*, 12-65; Pablo Escandón, “La Plaza del Teatro: viva, única y popular”, en *Ibíd.*, 194-236; Álvaro Alemán, “El Teatro Nacional Sucre como espacio literario”, en *Ibíd.*, 262-279; y Susana Freire, “Intermedios”, en *Ibíd.*, 66-73, 124-31, 184-193, 236-261.

³⁴ María Eugenia Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2007). Esta investigación fue apoyada por el Banco Central del Ecuador.

algunas de notas emblemáticas escritas sobre el actor.³⁵ Una última investigación que aborda el período corresponde a Martha Rodríguez, quien se centra en el desarrollo de la industria musical y el despliegue del pasillo, que hizo de los fines de espectáculo teatral —las “variedades” tras la obra central— uno de sus principales lugares de difusión.³⁶

Buena parte de estos trabajos se concentran y analizan los acontecimientos escénicos a partir de su repercusión en medios impresos, una de las pocas fuentes que han sobrevivido al período. Dan cuenta de eventos, artistas y testimonios, con una descripción muchas veces encomiosa de esas actividades, lo cual no las demerita como investigaciones fundamentales y guías que han desbrozado una temática ignorada, en la que aún quedan vacíos por enfrentar. El presente estudio toma y da por sentadas muchas descripciones de procesos y acontecimientos particulares que estos trabajos exponen, a los que se hace referencia a lo largo de la indagación, como parte de la reflexión sobre las condiciones estructurales del ámbito teatral, pues en ellas se referencian diarios locales —que también son fuente documental del presente trabajo—, así como otros documentos recurrentes, entre los que se cuentan los programas de mano y material aledaño.

Fuentes complejas para su uso historiográfico son las evocaciones de quienes vivieron los acontecimientos, surgidas de testimonios y entrevistas,³⁷ pues se corre el riesgo de se tomarlas como hechos comprobados. Finalmente, cabe señalar que en varias investigaciones aparecen afirmaciones de referencia sin explicitar la fuente, diluidas en tanto lugares comunes que suelen aceptarse como sucesos no problematizados. Esta mención particular es necesaria, pues se han encontrado verdades naturalizadas, como “el gran éxito de público” o la profusión amplísima de las estampas, sin que sea posible corroborarlas o encontrar su veta de origen, por lo que queda abierta la incertidumbre respecto de si son expresión de realidades pasadas o una proyección de deseos o autoafirmación encomiosa de lo vivido.

³⁵ *El don de la risa. Recordando a Ernesto Albán M.*, ed. por Cecilia Albán y Alfonso Naranjo (Quito: Imprenta Artes Gráficas Señal, 2005).

³⁶ Martha Cecilia Rodríguez Albán, “Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca. 1965): Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018), <http://hdl.handle.net/10644/6195>.

³⁷ Véanse en especial las entrevistas íntegras que incluye como anexo Nancy Yáñez; o las que refieren, de manera aledaña, los trabajos sobre el período de Luzuriaga (particularmente una entrevista a la actriz Marina Moncayo) o Rodríguez, quien entrevistó al teatrero Antonio Ordóñez para recuperar la práctica en la década del 60. Yáñez, *Memorias de la lírica...*; Luzuriaga, “El teatro ecuatoriano...”; Rodríguez Albán, “Pasillo ecuatoriano, radio...”.

Las investigaciones referidas, junto a otros múltiples trabajos más puntuales a los que se menciona a lo largo de la investigación, permiten desarrollar un diálogo sobre la práctica teatral y la difusión que alcanzó en el período de estudio, como resultado de la conjunción concreta de intereses, proyectos, mentalidades y prácticas, en los procesos de reconfiguración y constitución de grupos y sujetos que operaron tanto en el ámbito teatral, de manera específica, como en otros múltiples espacios sociales. Algunos de ellos, como el público, la prensa o los facilitadores, tuvieron una participación más bien esporádica e inconstante, mecánicas que se explican más adelante, mientras que otros procuraron hacer del teatro su forma de vida y subsistencia, la mayoría de ellos pertenecían a sectores medios en emergencia.

El despliegue de estos sujetos, en sus distintas líneas y con distintas intensidades, convirtió al teatro en un nodo de encuentro, punto confluyente del entramado social general, en permanente reconstitución, que marcó diversas prácticas culturales del período, más allá de las capacidades y posibilidades individuales. En esa medida, las delimitaciones, constricciones y encausamientos que la producción teatral fueron el resultado y la expresión de esos devenires y su particular inserción en un contexto más amplio, de la movilidad cultural, económica y social que vivía Quito, como ya se ha señalado.

Así, la pregunta de investigación piensa cómo la articulación de esos sujetos, representantes de sectores sociales en conformación, y jugando diversos roles como agentes del ámbito teatral, permitieron —en la conjunción de sus intereses— el desarrollo del teatro de compañías (forma artístico-productiva que depende fundamentalmente del éxito en taquilla para subsistir, si es que no posee un apoyo institucional decidido) en Quito, entre 1924 y 1939. Como se verá en adelante, ese modelo un tipo de público dispuesto, que como parte del proceso de modernización abandonó las prácticas colectivas tradicionales y rutinarias y se abrió a las nuevas formas de reunión y experiencia, aventurándose a formas y sensibilidades distintas a las prácticas constreñidas y fijadas de sociedades más pequeñas y tradicionales.

A partir de la larga indagación realizada para esta tesis sobre las experiencias teatrales de mayor repercusión en Quito durante el siglo XX (hasta fines de la década de los 60),³⁸ se hizo evidente la reiterada preocupación de los agentes culturales de

³⁸ En un largo proceso de elaboración y delimitación, el proyecto de investigación teatral se inició para trabajar el período 1944-1979, entre la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la

cada época respecto a los límites productivos, creativos, económicos y otros que impedían arraigarse de manera sólida la práctica teatral. Tras explorar y analizar algunas de las estrategias más significativas del largo período,³⁹ aparece cada vez más clara la importancia de analizar la complejidad del teatro no solo desde la línea creativa, sino desde la totalidad del contexto, que permite la el despliegue de esa experiencia.⁴⁰

La investigación inició con la idea —ahora evidenciada como incorrecta— de que, en contraste con otras ciudades de la región, el teatro local no había logrado

confluencia de los primeros resultados de las prácticas educativas formales ejecutados por la Universidad Central del Ecuador, el avecindamiento de actores y dramaturgos de la región exiliados, que escapaban de las dictaduras de sus países de origen y la primera crisis de un tipo de arte político militante. De manera que se ha realizado un largo trabajo de archivo y entrevistas, pendientes para posteriores estudios. Muchos de esos datos quedan excluidos del presente trabajo.

³⁹ Se deben recalcar dos: la creación de la Compañía Dramática oficial auspiciada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1947, cuyos gestores, la Sociedad Amigos del Teatro, habían constituido en un esquema programático y proyectivo ambicioso y, a la vez, muy claro de los problemas estructurales de la práctica: junto al trabajo del grupo, la conformación de un teatro de aficionados, la instauración de una Academia de Artes Dramáticas, de cuyas filas saldrían nuevos actores para la compañía, con formación amplia y universal (desde saberes escénicos hasta de ciencias humanas, antiempirista), una ambiciosa Casa del Actor para artistas jubilados, hasta concursos de dramaturgia. “El Nuevo actor ecuatoriano dominará el arte expresivo, la técnica del lenguaje, la recitación, el maquillaje, luminotecnia y además, estará informado acerca de la Historia del Teatro, de la técnica literaria, del drama, y aún más, de la Historia del Vestido y de escenografía. En suma: será un actor completo”. “Marina Moncayo abre una nueva era del teatro ecuatoriano”, *Letras del Ecuador*, n.º 26-27 (agosto-septiembre 1947): 24. La segunda, encabezada por el “Teatro íntimo de Loewemberg”, apostaba explícitamente por el teatro de pequeño formato, autodefiniéndose como “Teatro de cámara”, de poco público (funciones para máximo 70 personas), seleccionado no por lo económico sino como una reivindicación de su altura intelectual, que atraería a un público no centrado en la exhibición social, como planteó en su Declaración programática de primer programa. A esto se suma, bajo el análisis de cómo se llevó adelante el proyecto, la presentación en un espacio muy reducido, que obligaba a escenificación en contacto muy cercano público, a la vez permitía una mayor cantidad de presentaciones, sin agotar en pocas funciones el público potencial: gestar en forma intensiva la posibilidad de continuidad; más allá de la rentabilidad económica que podía producir el formato, esto podría permitir a los actores la fundamental repetición de la obra, con lo que podrían consolidar su formación. Así, en su primera temporada, realizaron 30 presentaciones, para algunas de las cuales asistieron exclusivamente estudiantes, obreros o empleados, bajo diversos apoyos institucionales. Un optimista Francisco Tobar García celebraba que cada uno de esos públicos, “sabiéndolo o sin saberlo, intuían o descubrieron, después de estas representaciones, que algo faltaba en su vida, que nos faltaba algo en la vida de nuestra ciudad”. Francisco Tobar García “Intensa actividad teatral”, *Letras del Ecuador*, n.º 101 (enero 1955): 12. Ninguno de estos procesos ha sido investigado y se procurará hacerlo en posteriores trabajos.

⁴⁰ En 1967, en medio de expectativas sobre las posibilidades del teatro ante nuevas propuestas, en el texto, ya clásico, *Entre la ira y la esperanza*, Agustín Cueva relevaba que “sobre todo en el siglo XX, se producen simultáneamente obras de calidad y renombre en varios géneros, aunque el teatro parece seguir desempeñando hasta hoy el papel de pariente pobre de los mismos”. Aunque apuntando a lo literario en esa entrada, la perspectiva del autor revela lo que suele ser una constante de la evaluación de los críticos respecto al género durante el siglo: “a pesar de que alguien haya llegado a recopilar, o por lo menos a contar, cosa de cuatrocientas obras escritas en el Ecuador, puede decirse que este terreno sigue siendo virgen”. Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza* (Quito: Soltierra, 1976), 10. Cueva hace referencia a la obra de Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, compuesta de seis tomos. Aun cuando la afirmación del sociólogo pueda parecer una exageración, su evaluación es significativa.

alcanzar un desarrollo activo y significativo, pese al esfuerzo por conformar un campo artístico teatral y, por lo tanto, la pregunta apuntaba a explicar esa “falencia”. Sin embargo, el período 1924-1939 constituye una etapa interesante y decidora —incluso el contexto citadino, que perdía las contenciones para sus rutinas antes firmes— que invita a pensar la práctica artística como una producción cultural marcadamente condicionada por su realidad colectiva.

El presente trabajo se desarrolla desde el enfoque de historia cultural, a partir del cual es posible pensar los bienes y las prácticas artísticas como expresiones materiales de las condiciones sociales y culturales de la sociedad, en un período determinado y asumir la creación cultural como manifestación de relaciones sociales en tanto transindividualidad.⁴¹ Desde esta perspectiva, se explora la actividad teatral del período como una “práctica cultural extendida”, no solo como manifestación del deseo creativo de sujetos determinados, sino también en tanto circulación de bienes culturales dentro de una compleja colectividad social, territorialmente enmarcada.

Aunque la propuesta base es que el teatro de compañías, desde diversas aristas, fue expresión del proceso de conformación de sectores medios emergentes en busca de formas culturales que expresaran y aportaran contenidos para la configuración de sus propias identidades en formación, la propuesta de Roger Chartier sobre la “representación colectiva” plantea nodos clave para este trabajo, al explicar que “la realidad está contradictoriamente construida por los distintos grupos que componen una sociedad [...] las prácticas [...] tienden a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo”.⁴²

De igual manera, la reflexión de Peter Burke respecto a que “tampoco puede suponerse que una comunidad es homogénea en sus actitudes”, sino que la piensa como “grupo de personas cuyas oportunidades en la vida eran determinadas por la situación del mercado, de los ‘estados’ o ‘grupos de estatus’ cuyo destino dependía del estatus o el honor que otros les atribuían [que] se revelaba a través de su ‘estilo de vida’ ”,⁴³ consideración que retoma parcialmente la definición “clase” de Max Weber. Mientras que Chartier recupera la noción de “ ‘representantes’ (instancias colectivas o individuos singulares) [que] marcan en forma visible y perpetuada la existencia del

⁴¹ Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1988), 224.

⁴² Chartier, *El mundo como representación...*, 57.

⁴³ Peter Burke, *Historia y teoría social* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 92 y 95.

grupo, de la comunidad o de la clase”,⁴⁴ a la par que señala su doble condición de sujetos ubicados y constreñidos dentro de un estrato económico y social determinante, demarcados por determinaciones sociales; a la vez que son sujetos libres, capaces de la fractura y de la fuga, aunque determinadas por esos condicionantes. Estas ideas fundamentales se toman para este trabajo, en la medida que permiten pensar sobre sujetos concretos que produjeron, consumieron, difundieron, apoyaron o analizaron formas teatrales, que si bien eran pocos en el campo social, sí fueron expresiones de un tipo de sensibilidad e intereses de las nuevas mentalidades en composición. Esta latencia, desplegada o no, permite vincularlos a la noción de “habitus de clase” que propone el sociólogo Pierre Bourdieu.⁴⁵

Desde esa perspectiva, el trabajo analiza a diversos sujetos-agentes que de manera heterogénea se vincularon al fenómeno teatral (creadores escénicos o dramaturgicos, público, críticos, empresarios o funcionarios institucionales), con distinto tipo de intensidad y alcance, en tanto representantes de lo que podría definirse como “expresión de sensibilidades de clase”, bien sea latente o desarrollada. Así, aunque la práctica teatral no llegó a ser masiva, sí fue una forma expresión de identidad, construcción de sensibilidades y, a la vez, manifestación de expectativas de por sí constituyentes.

Al asumir la idea de “comunidades interpretativas” —que Chartier propone los usos culturales de la lectura de colectivos diversos que enfrentan un mismo texto desde distintas perspectivas, y que puede traslaparse a la experiencia escénica—⁴⁶ se afirma que dentro de una clase social amplia, como la categoría “clase media urbana

⁴⁴ Chartier, *El mundo como representación...*, 57. El autor agrega: “De esta forma se abre una doble vía: una que piensa en la construcción de las identidades sociales como resultantes siempre de una relación forzada entre las representaciones impuestas por aquellos que poseen el poder de clasificar y designar y la definición, sumisa o resistente, que cada comunidad produce de sí misma; la otra que considera la división social objetivada como la traducción del crédito acordado a la representación que cada grupo hace de sí mismo, por lo tanto, de su capacidad de hacer reconocer su existencia a partir de una exhibición de unidad”.

⁴⁵ Dice Bourdieu: “se hace necesario volver al principio unificador y generador de las prácticas, es decir, al habitus de clase como forma incorporada de la condición de clase y de los condicionamientos que esta condición impone; por consiguiente, hay que construir la clase objetiva como conjunto de agentes que se encuentran situados en unas condiciones de existencia homogéneas que imponen unos condicionamientos homogéneos y producen unos sistemas de disposiciones homogéneas, apropiadas para engendrar unas prácticas semejantes, y que poseen un conjunto de propiedades comunes, propiedades objetivadas, a veces garantizadas jurídicamente (como la posesión de bienes o de poderes) o incorporadas, como los habitus de clase (y, en particular, los sistemas de esquemas clasificadores)”. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998), 100.

⁴⁶ Chartier, *El mundo como representación...*, 55.

emergente” de la que surgen muchos de agentes culturales, permite considerarlos sus “representantes” en una práctica de consumo particular como el teatro, para el presente caso. En esa medida, para estudiar el fenómeno teatral en la ciudad, se usan varias categorías que se explican a continuación para evitar que se confunda su vínculo.

Para el estudio de diversas prácticas sociales, Bourdieu propone la categoría de “campo” (académico, artístico o lingüístico) como espacio de reproducción social con reglas particulares y economías internas, donde muchas veces el capital simbólico tiene mayor importancia que el económico, en medio de luchas por captar la hegemonía y definir cánones de funcionamiento. En el campo, los sujetos participan en calidad de “agentes” que aceptan y sus reglas internas y el papel que cumplen en dicho espacio. Dentro del más amplio campo artístico local durante el período de estudio, se delimitan las prácticas y expresiones vinculadas al acontecer teatral, sean las obras, la crítica, la expectación y otras, como “ámbito teatral”, como una categoría amplia, con alcance y reglas poco claras, en tanto protocampo social, sin una economía interna claramente definida, con ambiguos, y no siempre conscientes, procesos e intentos de institucionalización de algunos agentes implicados.

De aquí proviene una consideración nodal para la reflexión, tomada de Bourdieu: los sujetos sociales individuales —los seres “biológicos”— habitan diversas prácticas/campos sociales en la sociedad en que viven, que en buena medida son autónomos entre sí, con mecánicas y reglas internas múltiples. De ahí que es posible verlos como “representantes” de una clase o grupo social general, como se refirió ya con Chartier, a la par que pueden ser un “agente” particular del campo/ámbito que habitan, en el que tienen intenciones y cumplen funciones. Es decir que expresan al entramado social como una complejidad activa, y evidencian las mecánicas internas de subsistencia de cierta práctica colectiva, por lo cual su rol en un ámbito particular es esencial y constitutivo. Para el presente caso, la compleja e inestable relación entre diversos grupos de agentes en la constitución del ámbito teatral, que habitaron o abandonaron, marcó el devenir de esa práctica, por lo que sus relaciones permiten comprender el emerger y declinar de la actividad en los años de referencia.

Sin perder de vista la categoría agente propuesta por Bourdieu, se retoma al teórico argentino Raúl Castagnino, quien desde la sociología del teatro propone la presencia vinculante de cuatro “grupos de agentes”, como factores conformadores para

lo que definía —pensando particularmente en el caso argentino— como un “teatro nacional”:⁴⁷ “autores” (dramaturgos), “actores” (que aquí se amplía a la noción de “teatristas”⁴⁸ o “intérpretes”, para abarcar a todos los sujetos vinculados con la producción de la texto espectacular, incluyendo directores, escenógrafos o tramoyistas), “público” y “crítica” (que va desde los análisis más académicos hasta los más cotidianos de los espacios de prensa escrita). En consideración de las condiciones productivas, se agrega aquí un quinto grupo: los “facilitadores”, cuya función puede ser asumida por alguno de los anteriores o por otros agentes dedicados a esos asuntos en particular. Este último grupo incluye a los mecenas, gestores estatales y particulares, con motivaciones diversas, que —en cierta medida y de manera ocasional— pasan a suplir las falencias del “mercado cultural”, entendido como el ámbito que permite el intercambio entre agentes, gracias a mutuos beneficios.

Para Castagnino, un teatro de carácter territorial requiere continuidad.⁴⁹ Solo entonces es posible que se configuren y consoliden “poéticas” territorialmente características, constituyentes de una amalgama orgánica y continuada entre agentes, que sirve de base a una práctica cultural se naturalice y produzca de manera regular en

⁴⁷ La indagación de Castagnino trata de encontrar la conformación de macropoéticas particulares signadas por matrices culturales territoriales que les otorgan singularidad. Raúl Castagnino, *Sociología del teatro argentino* (Buenos Aires: Nova, 1963). Un ejemplo representativo en la historia teatral de la propuesta de Castagnino, aunque él no la plantea, sería la investigación y propuesta interpretativa de fines del XIX e inicios de XX encabezada por Konstantin Stanislavski, que se hace eco de un tipo de poética de psicologismo naturalista, sensibilidad representativa del imaginario ruso de entonces, representado, a su vez, por Antón Chéjov en lo dramático, de este último Raymond Williams dice: “muestra una generación que consume sus energías en el proceso de tomar conciencia de su propia incapacidad e impotencia”. Raymond Williams, *El teatro de Ibsen a Brecht* (Barcelona: Península, 1975), 124. A la vez, entonces, este *ethos* tuvo eco no solo en un público expectante y receptivo a esa sensibilidad, que lo constituía, sino en una crítica especializada que fue capaz de reflexionar sobre la nueva propuesta escénica y dramática, como el crítico Nikolái Efimovich Efros. Konstantin Stanislavsk, *Mi vida en el arte* (La Habana: Alarcos, 2013), 480. Con el advenimiento de la Unión Soviética, una reconstitución de las prácticas vuelve a mostrar el reencuentro: una poética escénica deliberadamente teatral y reivindicadora del cuerpo disciplinado bajo el ejemplo del trabajo manual, con el director Vsévolod Meyerhold y sus actores formados en la biomecánica, con propuestas dramáticas vanguardistas como las de Vladímir Mayakovski, junto a una crítica también dispuestas a pensar esas propuestas que rompían con el psicologismo y la introversión. Estas búsquedas fueron previas a la instauración del “realismo socialista” como estética del Estado por parte de la cúpula de la URSS, que terminó por castrarlas.

⁴⁸ Se sigue aquí la categoría como la propone Roberto Perinelli. El término es aprovechado por el autor para referirse al mismo tiempo a la latente “multifunción del hombre de teatro”, que aunque destaque en un área, la vez puede operar como actor, dramaturgo, director u empresario. Roberto Perinelli, *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*, t. 1 (Buenos Aires: Inteatro, 2011), 13.

⁴⁹ La reflexión de Castagnino, producida hacia 1963, sintonizaba con una preocupación constante en la región, de posible utilidad en centros desarrollados de las artes escénicas de la región, como Buenos Aires, México o La Habana. Hacia los 60, Castagnino fue leído y pensado en el ámbito local por autores como Santiago Rivadeneira, más para pensar las aristas del acontecimiento que para pensar un tipo de teatralidad producida de manera concreta. Castagnino, *Sociología del teatro...*

un territorio, indispensable para su subsistencia y reproducción. Estos elementos permiten pensar la práctica teatral como proceso, sin ser absorbidos por “acontecimientos memorables”, que la historiografía tiende a recuperar como emblemáticos pero que, en muchos casos, más bien expresan experiencias raras y, por eso mismo, indicadoras de falta de enraizamiento, lo cual no resta valor al producto cultural o a sus productores, sino de cómo existe el ámbito en sí.⁵⁰

Los “acontecimientos escénicos” (obras presentadas en un espacio y tiempo muy específico, “convivial”)⁵¹ son su producción necesaria, pero no se agotan en ellos. Se deben considerar también la crítica, la gestión y promoción, la repercusión pública, el consumo y uso, la escritura dramática, la convocatoria..., que superan a “las obras”, que para su real dinamismo requieren del encuentro, relación y estímulo entre diversos sujetos sociales.⁵² Entonces, ¿dónde encontrar el núcleo primigenio del fenómeno? ¿En la producción de nuevos creadores emergentes que ofrecen bienes culturales que convocan el interés o en el público nuevo que demanda esas producciones? ¿En las estrategias de socialización y crítica en medios impresos que generan interés o en las políticas institucionales que fomentan la creación? Se trata de una mutua influencia, un despliegue de diversos agentes, en el contexto de transformación social y modernización de la ciudad en la década del 20. Solo en ese encuentro se entiende el teatro, en sus posibilidades y concreciones.

Una coexistencia equilibrada, unida a una expansión de los vínculos entre los agentes involucrados fue la clave para constituir, vincular y amalgamar la proliferación y expansión del ámbito teatral, la “interacción necesaria” entre los grupos de agentes constitutivos en el espacio local.⁵³ Esto permite pensar la

⁵⁰ El gran ejemplo, la exitosa “Receta para viajar”, de Francisco Aguirre Guarderas, presentada en 1892, que anunciaba una poética de costumbrismo cómico de grandes posibilidades, y que no tuvo eco posterior en nuevas obras del género, entre otras mundanas causas, por las agresiones sufridas por el autor tras el éxito de su obra.

⁵¹ Dubatti, *Filosofía del teatro...*, 43 y ss.

⁵² Bourdieu propone, pensando en “campos” como el intelectual, hablar de agentes y sistemas de agentes, pero preferimos evitar su categoría pues muchos de los sujetos vinculados se relacionan en el ámbito de manera muy aleadaña, superficial o pasajera, sin necesariamente asimilar las dinámicas internas. *El sentido social del gusto* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).

⁵³ Se propone el criterio de “interacción necesaria entre grupos de agentes”, rondando la idea de ecosistema, pero evadiendo su carácter biologicista y natural, pero sí pensando en su origen etimológico, la idea de ecosistema vincula oikos [οἶκος] entendido como hábitat, casa, entorno; y systema [σύστημα] en tanto normas y procedimientos de funcionamiento entre estos elementos constitutivos. En la misma línea, se piensa la noción de “endémico” para definir la estabilización y regularización de la práctica cultural en un territorio, consolidación, y enraizamiento que implica presencia, producción y demanda constante.

particularidad territorial en sus posibilidades productivas, a partir de las imbricadas prácticas de grupos de agentes teatrales, que se expresaron tanto dentro como fuera de ese ámbito. Una “convergencia orgánica”, de vinculación e interacción —mutuamente atrayente y potencializadora— entre teatristas, dramaturgos, público, crítica y facilitadores que definió su expansión y enraizamiento como práctica cultural consumida en un territorio socialmente integrado.⁵⁴ Las presentaciones públicas de obras fue su exteriorización más clara. En el grado de intensidad de esta convergencia se explican el despliegue/desarrollo, la estabilidad/subsistencia o la contracción/disminución de la práctica. En la calidad, complejidad y amplitud de esta interacción necesaria de los grupos de agentes vinculados, el ámbito teatral deviene en un campo de institucionalidad consolidada.

En los grupos de agentes involucrados se cuentan: creadores escénicos y dramaturgos, públicos diversos, instituciones y funcionarios estatales, periodistas y grupos intelectuales, artísticos y literarios, entre otros. Sus proyecciones e intereses posibilitaron una práctica artística y el desarrollo de esas energías sociales al interior de la ciudad. En esa medida, el objetivo es analizar el fenómeno teatral del período no como un campo cultural particular y consolidado, desplegado internamente con reglas propias, agentes y capitales simbólicos autosustentables,⁵⁵ sino como un juego de encuentros de sujetos vinculados a diversos estamentos sociales, que expresaron algunas de sus tendencias y proyecciones en el teatro. El propósito, entonces, es evaluar cómo se vincularon estos grupos de agentes de la manera en que se desarrolló el teatro local —como producción cultural, sus formas, despliegues y alcances—, en el contexto y en el devenir de la ciudad entre mediados de los 20 y finales de los 30 del siglo XX.

De manera que entre los objetivos específicos estará analizar cómo se entrecruzaron e incidieron las posibles conformaciones, motivaciones, expresiones y proyecciones de grupos de agentes en la práctica teatral local y de qué manera pudieron afectar al despliegue de lo escénico como una práctica cultural estable y regularizada; definir el modo en que la producción dramaturgica y escénica del período procuró dar cuenta y, al mismo tiempo, cómo se expresó realmente en la

⁵⁴ Esta aproximación a un diagnóstico territorial no busca ignorar los procesos artísticos regionales, cada cual con características particulares, del que forma parte también la ciudad y el país, sino apuntalar una reflexión de piense estas particularidades productivas.

⁵⁵ De acuerdo a la forma en que Bourdieu define la noción de “campo artístico”.

constitución de unas identidades culturales territoriales, muchas de ellas de vocación “nacional”; así como examinar de qué manera se entrecruzaron las acciones institucionales —que no políticas públicas concretas— y la búsqueda de consolidar las prácticas. Por debajo del llamativo fenómeno teatral que se ha descrito, está la pregunta sobre cómo operaron las condiciones y agentes en juego. El centro de la problemática es el proceso de expansión y modernización de la ciudad, en la que muchos de los involucrados procuraron la naturalización y regularización del consumo de bienes culturales como el teatro, ya no como un hecho excepcional.

La hipótesis que se ha consolidado a medida que avanza la investigación es que el florecimiento del teatro de compañías en Quito, entre 1924 y 1939, fue producto de los intereses constituyentes y de proyección de sujetos presentantes de sectores sociales en conformación, más allá de la voluntad artística de sus creadores. La búsqueda de sentido y proyección fue explorada por esos agentes durante el período, y así como su confluencia permitió el bullente florecimiento, el posterior deslizamiento a otras prácticas más acordes a sus intereses fue desvaneciendo el proceso. Si se considera que Quito estaba en proceso de modernización, por las razones ya señaladas anteriormente, se entiende que la población, principalmente de sectores medios, vivía un proceso de construcción de sensibilidades, naturalización de prácticas de consumo y de modos de vida en que las prácticas de entretenimiento urbanas y colectivas, como el teatro, se tentaron como posibilidades negociadas entre el deber ser y el deseo. Los actores, también surgidos de esas capas medias, asumirán la práctica teatral como posibilidad laboral y sensible, que implicaba una forma de exposición nueva y tensionante.

A la par, otros agentes, integrantes de ámbitos como la prensa diaria o instituciones estatales como el Ministerio de Educación, tuvieron al teatro entre sus diversas áreas de injerencia y proyección, aunque como “actividad menor”, en contraste con muchas otras que convocaban más la acción de estos grupos, sus aproximaciones estuvieron marcadas por un concepto ideal sobre lo que debía ser la práctica escénica. En varios casos, la perspectiva mediática y su “puesta en opinión pública” incidieron en acciones concretas y coyunturales de los representantes estatales. El presente trabajo propone que esas acciones se acogieron a modelos mediadores, muchas veces tácitos, que guiaron la manera de interpretar y proponer esta práctica. También primaron valores morales: la familia como núcleo central de la

sociedad, la urbanidad, las buenas costumbres y el rechazo al arribismo como acción deleznable.

El teatro de compañías, modelo que las agrupaciones locales asumieron entre las posibles formas de creación artístico-teatral, dependía de un mercado cultural activo. Se tomó el ejemplo de las compañías extranjeras que visitaban la ciudad, cuya supervivencia dependía de esas mismas giras. Las compañías de visita introdujeron también la expectativa de una experiencia laboral nueva, donde la exhibición y la farándula fueron alicientes. Aunque el glamur del cine llegó con el sonoro, en 1933, parte de esta forma de vida adquirió legitimidad con anterioridad. Sin embargo, los integrantes de las compañías luchaban para hacer sustentable la práctica pero en ausencia de un sistema teatral sólido, sus intentos no se pudieron mantenerse a mediano plazo; cuando la tenacidad se volvía insuficiente debían confluir con otros agentes implicados —aquellos integrantes de los sectores medios ya mencionados— para permitir la continuidad. Los “desencuentros” entre los diversos agentes llevaron al declive de la práctica: si hacia fines de la década del 30 el público mayoritario terminó encausándose a prácticas colectivas más estimulantes y menos “riesgosas” en su oferta, como el cine sonoro y el deporte; la prensa dio cada vez menos cobertura y fomento a la forma escénica; los funcionarios estatales, en general reactivos a las propuestas mediáticas ya que nunca generaron políticas más allá de la administración del Teatro Sucre o la emisión de sus reglamentos, tampoco asumieron acciones de mayor alcance.

Como se puede ver, los diversos agentes entendieron la práctica teatral como un ámbito de expresión de sus particulares intereses y proyecciones. En sus coincidencias y desencuentros dieron forma al desarrollo de la práctica. En esa lógica, la presente reflexión piensa al fenómeno teatral del período de referencia como un complejo encuentro de grupos, sin reducirlo a voluntades o capacidades artísticas de un conjunto reducido de creadores. A la vez, se considera que esos encuentros evidenciaron la sociedad urbana en reconfiguración que, en un primer momento, encontró en el teatro una forma de indagación de sus expectativas, para después dejar de hacerlo.

Esta indagación, a la par que asume la producción artística como una forma humana de expresar su condición existencial y la manera de representarla, la piensa como un bien cultural, resultado de la intervención en la materia, cuya recepción y consumo sucede dentro de mercados productivos, como acontece con otros bienes

simbólicos y materiales. Más allá de la reduccionista aproximación a actores y dramaturgos a la que suele tender la historiografía teatral, la propuesta es analizar el teatro local como parte de una “realidad artística”, en los términos de Juan Acha: pensar a la par la imbricación entre actividades “productivas”, “distributivas” y “consuntivas”: el teatro como trabajo y producción simbólica humana cobra sentido y tiene continuidad a partir de su consumo social, al tiempo que su productor es considerado como un trabajador.⁵⁶

El análisis del complejo entramado de prácticas, grupos sociales y condiciones para el teatro de compañías en el período 1924-1939 como realidad artística extendida que se ha explicado hasta aquí, e insistiendo que su desarrollo debió esencialmente a las interacciones de los diversos agentes involucrados, más allá de voluntades individuales o grupales, se desarrolla en los capítulos que se concentran en los grupos de agentes y los grupos sociales de los que fueron parte, de manera que se constituyeron en “representantes” de sus sensibilidades, intereses y proyecciones, mientras interactuaban entre sí, con fines y búsqueda diversas. Aunque su dinámica se entiende en la interacción, con fines expositivos se han dividido en: 1) públicos en constitución, 2) teatreros y creadores escénicos, 3) facilitadores estatales y críticos periodísticos e intelectuales, 4) dramaturgos.

De manera que el primer capítulo analiza la transformación de las prácticas de esparcimiento tradicionales, no directamente religiosas, hacia otras de carácter más moderno, en el proceso de modernización de la ciudad, en la que el teatro fue expresión significativa, por su propia novedad. Como se verá, su desarrollo estuvo signado por la gestación de nuevos sujetos sociales que devinieron en público para las artes espectaculares, especialmente entre las emergentes clases medias. Aquí se reflexiona en cómo los espectadores —igual que los creadores escénicos— procuraron encontrar en la práctica teatral una forma de autoformación y configuración identitaria, a la par que una posible forma de expresión y sensibilidad. Al respecto, se considera también cómo el consumo teatral planteó como una forma “elevada” de educación, a la par que una pretendida estrategia de “distinción”,⁵⁷ esquema de reconocimiento y enarbolamiento de consumos de clase, lo que volvió al consumo de arte una forma de

⁵⁶ Juan Acha, “Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística”, en *Crítica y Ciencia Social en América Latina* (Caracas: Equinoccio, s.f.), 7-8.

⁵⁷ Se sigue la línea de Bourdieu, en *La distinción. Criterios...*

exhibición. En paralelo, se reflexiona cómo asistir al teatro fue una manera de expresión y aprendizaje de disciplina y civilidad.⁵⁸

El segundo capítulo aborda la manera en que se desarrolló el teatro de compañías en Quito, que inicia con la visita de agrupaciones internacionales de segundo orden, que recorrían ciudades medianas como Quito, lo que difundió un modelo comercial de lo escénico y lo dramático, productivo y organizado. A partir ahí, se analiza el florecimiento de las compañías locales, sus exploraciones y búsquedas, como un intento de los creadores locales de recrear el modelo y sus posibilidades. La tercera parte hace referencia a los límites productivos internos, que las condiciones sociales permitían, y que fueron los que restringieron la supervivencia de las propuestas a la subsistencia laboral en el esquema planteado.

En el tercer capítulo se examinan las acciones externas a los creadores artísticos, tomadas como gestos y acciones en procuraban de institucionalización de la práctica teatral. En el primer acápite se realiza una aproximación a la idea de la opinión pública local sobre la importancia y la necesidad de un “teatro nacional”, entendida como forma de expresión de modernización civilizatoria y manifestación de su realidad concreta. Sin que hayan generado políticas o estrategia explícitas, en el segundo y tercer acápite se analiza la manera en que los discursos y las acciones de los agentes vinculados (favorecedores estatales y diarios, básicamente) no solamente acompañaron de manera oscilante la práctica escénica, sino que perfilaron un latente modelo de institucionalización del teatro en territorio desde la percepción de la función social que debía cumplir, organizarse y trabajar, muchas veces de manera inconsciente. En este punto, se usa la propuesta de Martín Serrano sobre “instituciones” y “modelos mediadores”, por su utilidad. Se realiza una aproximación a los valores y perspectivas que cada uno de estos grupos y su participación en el fomento, difusión, franco apoyo o desinterés, según los modelos de sociedad a los que aspiraban. No debe olvidarse que los agentes burocráticos y mediáticos asumían en sus prácticas una actitud mesiánica que procuraba incidir en el modelo de ciudad y sociedad que se esperaba conformar.

El cuarto y último capítulo trabaja sobre los textos dramáticos que se escribieron para la representación escénica, mediante la revisión del despliegue de las

⁵⁸ En esta sección se comparten algunas de las propuestas teóricas planteadas en Michelle Foucault, *Vigilar y Castigar* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

compañías locales, contrastados con los textos literarios de estructura dramática, escritos sin proyección escénica. Se verá que la producción no llegó a constituirse en un sistema teatral. En una primera sección, se exploran las condiciones de posibilidad de la práctica escrituraria dedicada a su presentación escénica, que debe atender aspectos dramáticos adicionales a los del ejercicio literario, en tanto los dramaturgos deben insertar su producción dentro de un esquema productivo más amplio, lo que marca una diferencia constitutiva. En un segundo punto se revisan los textos dramáticos de autor: piezas de largo aliento que expresaron las preocupaciones del público burgués y medio, a la par que negociaban con los movimientos literarios contemporáneos, principalmente con la Generación del 30, de carácter realista. Se explora la manera en que un paradigma hegemónico del campo literario hizo de la dramaturgia un espacio de ocasional exploración escrituraria, pero nunca un área para el reconocimiento social intelectual. Pocos literatos reconocidos permanecieron en el teatro como forma creativa fundamental, por lo que fue un espacio de poca proyección. Se recupera como caso paradigmático la experiencia de Jorge Icaza, muy estudiando en la línea textual de sus obras dramáticas. La tercera sección profundiza en el surgimiento de la estampa quiteña —sainete corto de carácter costumbrista—, sus vetas, rutas temáticas y escénicas que terminaron consolidándolo.

Este capítulo final se centra en los textos dramáticos que, superando su consideración de “género literario”, se pusieron y encarnaron en escena, con las tensiones, contradicciones e interés que generaron. La relación dialéctica entre texto y escena, y cómo esta permitió o coartó determinados desarrollos, es el eje de análisis. No solo se relieván las tendencias desplegadas en el período, sino los imaginarios hegemónicos, marginados y subyugados se pusieron en juego, exponiendo u obviando temáticas, géneros y expresiones.⁵⁹ También se explora la tensión entre el relato de la sociedad mestiza y las problemáticas que abren los temas raciales, como la negación de lo indígena. En el género de la estampa, se evidencia el paso del costumbrismo, entre lo pintoresco y la denuncia, hacia la crítica de coyuntura; opciones estéticas y cómicas cuestionadas por los agentes, al tiempo que celebrada por un público fiel: tensión entre formas “elevadas” y populares.

⁵⁹ Juan Villegas, “Algunos fundamentos teóricos”, en *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (Buenos Aires: Galerna, 2005), 15-28.

El teatro, producción cultural evanescente y no prioritaria —a diferencia de otras artes, cuya producción deja huellas, ya sea en dispositivos de memoria como textos impresos o partituras, y donde el texto dramático es apenas un fragmento del acontecimiento— ha dejado pocas huellas en archivos.⁶⁰ No habiendo alcanzado un desarrollo suficiente, no se produjeron revistas o publicaciones especializadas y fueron muy esporádicos los análisis y descripciones contemporáneas. Hasta fines del siglo XX, el Teatro Sucre, el centro neurálgico del período, estuvo bajo el control del Ministerio de Educación, institución que, muy llamativamente, destruyó sin mucha preocupación todo su archivo histórico en un momento indeterminado de este siglo XXI.⁶¹

En esa medida, son fuentes fundamentales las publicaciones de prensa,⁶² algunas revistas y material volante,⁶³ que dieron cuenta ocasional y esporádica del evento, así como otras publicaciones periódicas que, de tanto en tanto y al paso, hacían referencia del hecho escénico. Este trabajo de archivo, debe decirse, en muchos casos ha sido agotador y frustrante: al ser el teatro una actividad de poca proyección social, la cobertura que de ella se hacía era más bien reducida; encontrar dicha información pasó a ser un trabajo de lupa. Se debe mantener en mente que el carácter de ese tipo de notas era inmediatestas e interactuaba con un espectador que había visto el espectáculo, a la par que su lectura era sesgada por una interpretación que iba más del espectáculo, a su alcance y sentido en diversos niveles: moral, sensible, social, etc.

Esa misma perspectiva permite aproximarse al paradigma de institucionalización latente, que proponían para la práctica agentes como los críticos mediáticos. Sin duda, su perspectiva letrada excluye gran parte de la complejidad del acontecimiento, pero sus lecturas negativas —como los “malos comportamientos” de los espectadores— dan cuenta de otros usos sociales de la práctica. Ante la escasez y constreñido de las fuentes, no es raro que varias notas significativas ya hayan sido recuperadas y utilizadas por otros investigadores, aunque con una perspectiva de

⁶⁰ Para el trabajo de fuentes, las bibliotecas y archivos fundamentales a los que se ha recurrido son: Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Polit (ABAEP), que incluye sus archivos digitalizados, la Biblioteca del Ministerio de Cultura y Educación (hemeroteca y fondos como el CML o el AEP), el Archivo Histórico de la Universidad Central del Ecuador y el archivo fotográfico de la misma institución, así como el Archivo Histórico de la Casa de las Américas, de Cuba.

⁶¹ Ninguna autoridad media ha dado cuenta de dicha hecatombe, perdiéndose la explicación en el laberinto de la indiferencia burocrática.

⁶² Fundamentalmente los dos diarios más importantes del período: *El Comercio* y *El Día*.

⁶³ Aquí se puede dar cuenta de revistas como *América*, *Caricatura*, *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* y otras publicaciones sueltas, recuperadas del ABAEP.

recuperación de hechos particulares y celebratoria de la práctica, distinto al trato que reciben en la presente indagación. Mientras que las revistas literarias y culturales, extensas y dedicadas a presentar extensos ensayos, excluyen casi por completo la práctica teatral —en lo literario, en lo escénico y en su alcance social—, un signo de los límites de la práctica para incidir y posicionarse en el campo artístico. Finalmente, respecto a impresos, se puede mencionar que la empresa cinematográfica *Ambos Mundos*, que manejaba los cuatro cines de la ciudad, imprimió pequeños folletos promocionales en los que quizás hubiesen comentarios sueltos sobre el teatro, especialmente cuando se presentaban en sus salas, pero ese material no se ha podido localizar.

De este período sobreviven principalmente, como suele ocurrir con el acontecimiento teatral, publicaciones de los textos dramáticos, que permiten recuperar el aspecto literario del acontecimiento. Debe considerarse que, con frecuencia, las publicaciones fueron gestionadas por los propios autores, por lo que son fuente privilegiada para esta investigación, y se concentran entre últimos años de los 20 y la primera mitad de los 30, cuando fueron dados a imprenta después de su presentación pública, lo que permite ver la alineación del elenco y el texto como un artefacto cultural que busca asentarse y difundirse: reiteración del acontecimiento escénico convivial, sin que esa difusión haya apuntalado el devenir dramático como actividad profesional. Un documento fundamental es la *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, del investigador Ricardo Descalzi,⁶⁴ quien se dedicó a recuperar referencias de todas las obras dramáticas posibles, sin discriminar la calidad o trascendencia de las obras, material precioso porque salva del olvido buena parte de la producción dramática, a la vez que deja pistas sobre fechas de estreno, que con frecuencia son excluidas de las fuentes primarias de prensa.

Respecto al Teatro Sucre, principal centro teatral de la ciudad durante el período estudiado, el Archivo Nacional conserva un fondo de programas y material similar, desde 1953, año de reapertura del Teatro, así como algunos programas sueltos del período anterior. Se puede suponer que el archivo institucional previo terminó en los escombros de la remodelación. Entre el material que se conserva hay tres ejemplares con listas nada rigurosas de las presentaciones del Teatro, que excluyen una inmensa mayoría de obras y que, aunque son una pista, dejan casi todo

⁶⁴ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*

fuera, evidenciando el poco interés que tuvo la práctica. En cuanto a material visual, sobreviven álbumes personales de coleccionistas con recortes de rostros de elencos de compañías, como el del Dr. Alcides Fierro, presentado en partes en el libro conmemorativo *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*, ya mencionado anteriormente.⁶⁵

Antes de cerrar, es importante mencionar que este proyecto de investigación se pensó para otro período histórico, que iba entre la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en 1944, hasta fines de los 70, pero en el proceso de exploración, las fuentes mostraron la necesidad de retroceder en el tiempo para comprender el desarrollo del teatro en Quito, llevando la reflexión al lapso de tiempo que se presenta en actual trabajo, por lo que queda pendiente presentar mucho del material encontrado, que deberá ser vertido en futuros trabajos de investigación.

⁶⁵ *Sube el telón...*

Capítulo primero.

Públicos y espectáculos de sala para una ciudad en transformación, entre la distinción y el entretenimiento

En una primera plana del diario *El Comercio* de Quito de 1925, en pleno de carnaval, un editorialista indignado argumentaba:

Como se divierten los individuos y los pueblos, así se exteriorizan los gustos y el *grado de cultura* que les distingue [... Las] tendencias aplebeyadas, las expansiones groseras, la agresión en vez del regocijo pintan de cuerpo entero a los seres vulgares en quienes no alientan *ideales nobles ni sentimientos delicados*¹

La larga nota: “La Cruzada del Progreso. Campaña en pro de las buenas costumbres”, de título tan rimbombante como cubierto de connotaciones que mezclaban civilidad y gesta épica, cerraba con una afirmación tajante: “Saber divertirse debe ser un ramo de la estética moderna”.² Es de notar cuánta relevancia civilizatoria tenía para el editorialista el “grado de cultura” —claramente pensada desde la perspectiva occidental de proyección universal—,³ y cómo pesaba sobre este una tácita balanza absoluta que permitiría calcular el retraso de este pueblo. La preocupación de perder los avances de civilidad que el cronista temía, evidencia un sentido común que procuraba ser instaurado en la opinión pública: lo alcanzado siempre podía estar en riesgo, “no podemos retroceder un cuarto de siglo, como sucedió en el carnaval anterior, en que la ciudad estuvo como en estado de sitio”.⁴

Este capítulo se pregunta por las condiciones de las prácticas sociales de consumo de entretenimientos regulares de los sectores medios y altos en Quito, entre 1924 y 1939, consumo que permitió y motivó el *boom* de compañías teatrales

¹ “La cruzada del progreso. Campaña en pro de las buenas costumbres”, *El Comercio*, 12 de febrero de 1925: primera. Énfasis añadido.

² *Ibíd.*

³ A esto hace referencia Pierre Bourdieu al proponer una “cultura erudita”, atravesada por un etnocentrismo también marcado por condiciones de aprendizaje de clase: “Los hombres cultivados son los indígenas de la cultura erudita”. Desde una perspectiva eurocentrada, el discurso civilizatorio y modernizador, que no políticas reales estructurales, jugó con la idea de ampliar a la población en desarrollo esa indigenización de lo sensible. Pierre Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en *Sociología del arte*, dir. por José Sazbón (Buenos Aires: Nueva Visión, 1968), 47.

⁴ *Ibíd.*

nacionales de vocación profesional, en un período muy corto de tiempo; y cómo este fenómeno de configuración de públicos y espectáculos se articuló con la reestructuración poblacional y de imaginarios en proceso de legitimación constituyente en la ciudad.⁵

Varios procesos de modernización de la capital durante las primeras décadas del siglo XX, muchos a causa de las reformas estructurales impulsadas por el liberalismo, se aligeraron con la activación del servicio ferroviario en 1908. Las élites económicas costeñas y serranas desplegaron nuevas formas de producción y acumulación —tanto con miras a la exportación como al mercado interno—, se acrecentó la inmigración de mano de obra a la costa, la movilidad poblacional hacia la capital también aumentó ante las posibilidades laborales abiertas en instituciones del aparato estatal en expansión, a lo que se sumó la llegada de bienes y servicios antes limitados por las dificultades de transporte. En tópicos como el de las compañías teatrales trashumantes extranjeras, el tren facilitó inmensamente su arribo desde el puerto de Guayaquil y su presencia se hizo más frecuente desde entonces.

Para una ciudad en expansión, junto con la apertura de fuentes de trabajo, vivienda y subsistencia, el consumo de “bienes culturales de expectación regulares” (cines, teatros, exposiciones de arte o conferencias) fueron componentes fundamentales y conformadores. El mismo espíritu de “metropolitanización” invitó a cierta población a una mayor atención ante estas ofertas, en contraste con una ciudad tradicional más contenida en pocas prácticas colectivas, muchas veces limitadas a las religiosas o las festivas ocasionales. Pero la población de diversas constituciones, proyecciones y posibilidades tuvo diversas relaciones con esos bienes culturales de expectación, pues si bien entretenimiento y disfrute estético no son usos contradictorios entre sí, en ocasiones fueron postulados como opuestos en cuanto se refiere a las muestras de civilidad.

En ese contexto emergieron las compañías teatrales locales que vivieron un período de intenso florecimiento desde mediados de la década de los 20. Los trabajos

⁵ Como noción, en apariencia evidente, pero que vale explicitar, se sigue al dramaturgo y director de teatro Mauricio Kartun cuando propone: “El entretenimiento no es otra cosa que ‘tenimiento entre’, tenimiento entre los límites de una convención creada”, donde un sujeto espectador es re-tenido en la expectación de un fenómeno intencionalmente extracotidiano. En este punto, Kartun propone una doble línea para el teatro, entre el “teatro del hacer”, más vinculado a la experiencia del relato atravesado por el desarrollo de un conflicto, con tendencia a la “obligación de un hacer generador de sentido”, y un “teatro del estar”, que puede ser más fragmentario y falto de demanda de sentido, como las varietés y el circo. Mauricio Kartun, “El actor popular”, en *Escritos 1975-2015* (Buenos Aires: Colihue, 2015), 297.

históricos dedicados al tema destacan siempre ese surgimiento repentino, aunque dejan vacíos sobre sus causas. Respecto a su posterior declinar durante la década de los 30, las explicaciones tampoco ahondan en los motivos, más allá de apuntar a la falta de apoyo estatal o a la insensibilidad de un público no dispuesto.

Debe recalcar aquí que la expansión o constricción de una determinada práctica cultural, como la teatral en Quito durante 1924-1939, y sus posibles procesos de institucionalización, dependen de modo esencial de la manera en que logre presencia y demanda constante y se naturalice como forma regular de uso social. Para en caso local, esto se configuró en el encuentro y desencuentro de intereses, búsquedas y demandas que distintos grupos sociales pusieron en juego, expresión de sectores que no necesariamente tuvieron en la práctica teatral su manifestación característica, pese a lo cual esta expresó parte de sus imaginarios.

De manera que se puede considerar que durante el período de estudio el ámbito teatral se encontraba en equilibrio precario, en un juego de expectativas de sus creadores y espectadores, así como de críticos mediáticos y gestores estatales, y posteriormente de literatos, lo que generó un despliegue determinado. La presencia y actuación de esos grupos de agentes, interconectados y dependientes, impuso mutuas condiciones para su existencia del ámbito teatral, que solo pudo existir de manera socialmente significativa en su coexistencia fluida.

Si en el Quito de los 20 y 30 el teatro fue una de las prácticas de espectáculo de sala que se pusieron en juego, cabe preguntar: ¿Por dónde comenzar la reflexión e indagar el inicio del fenómeno escénico, siendo esta expresión de tan diversas proyecciones y grupos? Entre los grupos de agentes constitutivos la práctica teatral tiene dos imprescindibles: teatristas/intérpretes y público. Dramaturgos, crítica y gestión pueden no estar presentes para el acontecimiento esencial, convivial.⁶ De manera que este capítulo atiende a la configuración del público de espectáculos regulares, no solo porque fue el destinatario/motivador esencial para la difusión de nuevas práctica de

⁶ En el primer párrafo de su clásico, *El espacio vacío*, el director y teórico teatral Peter Brook arranca demarcando: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras lo observa. Esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica escénica* (Barcelona: Península, 2015), 21. Como señalan autores como Jorge Dubatti, o el mismo Brook, el arte teatral requiere, de manera constitutiva para existir como tal, de un encuentro de convivencia espacio temporal (“convivio”) entre artista y público. Mientras las otras artes pueden consumirse de manera diferida, las artes escénicas/vivas se exponen y consumen de manera evanescente en el sincrónico espacio/tiempo de a la vez producción y consumo. Véase Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad* (Buenos Aires: Atuel, 2006).

entretenimiento comercial como el teatro o el cine, sino porque la misma emergente clase media de las primeras décadas del XX proveyó teatristas —expresión de los nuevos sujetos de la modernidad local— que rompieron con la estigmatización de ciertas prácticas. De manera que el *boom* teatrero de los 20 y 30 fue una manifestación natural de los sectores medios en expansión. En este capítulo se perfila ese contexto de posibilidad.

Aquí aparece clara la relación directa entre el proceso de crecimiento de la ciudad que, como propone Milton Luna, “generó un importante proceso de movilidad social que alteró la composición ‘clasista’ de la urbe, creando un significativo sector medio y contribuyendo a romper la hermética segmentación social y racial heredada de la colonia, es una de las fuentes de esa nueva emergencia”,⁷ y también de la efervescencia de compañías teatrales locales. De manera que la hipótesis de trabajo del presente capítulo es que durante la segunda y tercera décadas del siglo XX miembros de las capas medias en proceso constituyente (desde lo económico hasta la conformación de matrices simbólicas con las que asumir la existencia) indagaron y apostaron por el consumo de prácticas culturales que les dieran expresión y, a la vez, les proveyeran de modelos de comportamiento, sensibilidad y proyección a asumir. Por supuesto, no llegó a ser un fenómeno ampliado que convocara a toda una capa social,⁸ pero las particularidades convocadas expresaron un tipo de nueva “sensibilidad dispuesta” de grupos y capas emergentes. Aunque eran un subgrupo particular de un segmento social, ello no impide pensar que “los individuos están siempre ligados por dependencias recíprocas, aparentes o invisibles, que estructuran su personalidad y que, de esta manera definen, en sus modalidades sucesivas, las formas de la afectividad y de la racionalidad”,⁹ como propone Roger Chartier, pues las prácticas individuales expresan siempre ámbitos de legitimidad para los colectivos de los que surgen. A la par, estos consumos artísticos no estaban desligados de su situación, dentro del sentido y el entramado social: “No hay práctica ni estructura que no sea producida por las

⁷ Milton Luna, “Los mestizos, los artesanos y los vientos de la modernización en el Quito de inicios de siglo”, en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 200.

⁸ Tal tipo de fenómenos son limitados y requieren un aparataje institucional que respalde su imposición en la colectividad ampliada: formas religiosas o festividades seculares entran dentro de este segmento.

⁹ Roger Chartier, “La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas”, en *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, dir. por Ignacio Olábarri y Francisco Javier Caspistegui (Madrid: Universidad Complutense, 1996), 27.

representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio”.¹⁰

En este contexto, el teatro se experimentó como un ámbito de prueba, a la vez que los diarios ciudadanos lo proponían como índice de lo que entendían por “cultura”: forma de civilidad y refinamiento. A este respecto también se sigue a Roger Chartier respecto a las “formas de apropiación” de los bienes culturales,¹¹ no solo en tanto expresión de identidades conformadas, sino también como búsqueda de conformación, no necesariamente como una estrategia consciente pero sí presente; en procura de “estructuras de sentimientos”, en la acepción de Raymond Williams,¹² que no solo expresaban las capas medias, sino que ellas mismas procuraban aprehender, asimilar e internalizar, bajo la idea de que eran expresión de la mayor civilidad y desarrollo espiritual. Para el caso local, Milton Luna ve entre las estrategias de inserción al proyecto modernizador la asimilación a la identidad mestiza por parte grupos emergentes en la ciudad de inicios de siglo.¹³ Entre esas asimilaciones estuvo la asistencia a artes espectaculares como las escénicas. De esa manera se conjugaron formas deseadas y formas aprendidas, en un proceso de transculturación.

El historiador Peter Burke explica que la “cultura implica la idea de tradición, de ciertas clases de conocimientos y destrezas transmitidos” y agrega que “en la misma sociedad pueden coexistir fácilmente múltiples tradiciones”. En ese esquema, siguiendo la reflexión de autores como Williams y Edward Thompson, Burke marca la posibilidad de pensar culturas “eruditas” y “populares” como subculturas que coexisten en perpetua influencia.¹⁴ En el período estudiado, Quito estuvo permanentemente configurándose, negociando y reintentuyendo prácticas de consumo cultural entre esas dos posibles

¹⁰ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1996), 49.

¹¹ Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna* (Ciudad de México: Instituto Mora, 1995), 128. El trabajo hace referencia a las prácticas de lectura en la cultura popular.

¹² Raymond Williams, “Introducción”, en *El teatro de Ibsen a Brecht* (Barcelona: Península, 1975), 19.

¹³ “Este grupo humano, por su parte, no participó en las nuevas relaciones sin antes, en el proceso y con mucha sagacidad e inteligencia, diseñar su propia estrategia de integración. En efecto, se lo ve apropiarse del discurso nacional esgrimido desde arriba y disputarse codo a codo con, las élites, la posición de eje de la ecuatorianidad en formación. Esto le sirvió para colocarse, en términos sociales y políticos, en calidad de interlocutor de importancia en el debate nacional; y le ayudó, en términos psicológicos, a que de alguna manera pueda sacudirse del sentimiento de inferioridad al que durante centenares de años había estado sometido e intentar, en este sentido, colocarse en el mismo plano con sus antiguos “amos y señores”. Luna, “Los mestizos, los artesanos...”, 195.

¹⁴ Peter Burke recupera la reflexión marxista de estos autores. Peter Burke, *¿Qué es historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2006), 41-42.

vertientes: la canónica intelectual, pensada como erudita y que invocaba a la distinción —en la acepción que propone Pierre Bourdieu—, en contraste con la popular¹⁵ —con frecuencia entendida por los diarios como “ordinaria”, “no culta”, “vulgar”, “bárbara” o, en otra línea, “masiva”, casi nunca como expresión folclórica o identitaria.¹⁶ Los públicos en expansión negociaron y aprendieron, de manera individual y colectiva, las posibles formas de vida en la urbe en relación con las posibilidades de acceso económico y simbólico, y optaron entre distintas rutas.

Para emprender en el análisis, este capítulo se divide en tres partes: la primera perfila el pausado ritmo de las formas tradicionales de consumo espectacular —tanto populares y festivas como las de mayor distinción hegemónica y de exhibición— y la emergencia de nuevas sensibilidades, con sus demandas de consumo. En ese ambiente, en apariencia adocenado para sus mismos habitantes, que se expusieron formas como la teatral o cinematográfica. El segundo apartado analiza la modernización, el crecimiento y el campo de composición poblacional de la ciudad que se expresó en nuevos públicos y consumos, como respuesta a ese proceso constituyente. Se verá que en el período el cine mudo aún no era una forma legitimada de entretenimiento, por lo que el teatro compitió en relativa igualdad de condiciones como una forma de entretenimiento estable y frecuente.

En la tercera parte se repasa la preocupación sobre la disciplina social expresada en las prácticas de consumo escénico. Junto a la conformación de los hábitos de consumo cultural, estas nuevas experiencias se enarbolaron políticas de disciplina y encausamiento social por parte de entes estatales y mediáticos.¹⁷ Para una sociedad en expansión y reconfiguración, el consumo de entretenimiento se fijó en formas de

¹⁵ Aquí el autor marca cómo las clases altas juegan entre el “gusto puro” y el “gusto bárbaro” para reafirmar una distinción, que en apariencia tendría un carácter aristocrático hereditario, apuntalado por “habitus” de clase expresados en formas de consumo, de “formas elevadas” legitimadas dentro del campo de la alta cultura, que procuran y demandan una contemplación estática, aparente expresión de sus consumidores como seres intelectuales y emocionales de mayor complejidad espiritual, que los distanciaría de las formas más populares o “bárbaras”, donde la interacción y la puesta de cuerpo con la experiencia estética, desde la respuesta más activa de la risa o el baile hasta el otorgar valor a un bien estético por su beneficio interés sensual, informativo o moral de la obra, por sobre la exploración estética. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998), 28.

¹⁶ Se encuentra un acento mayor en esta última perspectiva en períodos posteriores, donde los discursos nacionalistas recuperan expresiones autóctonas como manifestación de la identidad nacional. Danza, artesanías y folclore diverso fueron expresiones que décadas después se reivindicaron con mucha intensidad, como productos culturales presentes y no solo como expresiones de un pasado en agonía.

¹⁷ Se sigue acá la perspectiva teórica que propone Michael Foucault: “El poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y de retirar, tiene como función principal la de ‘enderezar conductas’”. Michael Foucault, *Vigilar y Castigar* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 157.

comportamiento disciplinado del renovado sujeto social. Como la disciplina para lo educativo o lo laboral, el encausamiento de comportamientos también se expresó en los espacios de ocio colectivo. Finalmente, en el cuarto acápite se piensan los elementos condicionantes actuaron en las sensibilidades de clase media en gestación, principal consumidora de espectáculos de sala, lo que permite proponer que tanto público como creadores fueron el resultado de la primera generación de formación laica del Estado liberal, con una sensibilidad que fracturó los paradigmas de consumo y pensar anteriores.

1. Ciudad y prácticas tradicionales de esparcimiento mundano

La proliferación de nuevas experiencias en la modernidad urbana que sucedió en Quito hacia la segunda y tercera década del siglo XX, tras los procesos de transformación estructural y el cambio en la matriz productiva, provocados por la Revolución liberal, se trastocaron, modificaron y, a la vez, reafirmaron modelos de relaciones sociales y consumos culturales que la capital había tenido hasta entonces. En 1908, la llegada del tren facilitó la circulación de productos y personas entre los principales polos políticos y económicos del país, y trajo consigo una renovada expectativa de modernización y cambio —espíritu de los tiempos, del que el mismo tren era encarnación—, progreso que se asumía como avance hacia niveles de mayores estándares de civilidad, con su consiguiente promesa de desarrollo económico y político. En la opinión pública existía un sentido común no cuestionado sobre lo que eran las “naciones civilizadas”: aquellas donde primaban la razón, la sensibilidad superior y el orden, encausando a sus habitantes hacia el bien común y la realización individual. Para el discurso liberal, fundamental para lo que nos compete, la llegada del tren ayudó a romper con “el aislamiento de los pueblos andinos, en el siglo del vapor y la electricidad, era una blasfemia contra la civilización; algo más, una infamia”.¹⁸

La llegada del tren parecía sacar a la ciudad de su relativo aislamiento cultural¹⁹ y social.²⁰ Con el tren se auguraba la expansión cultural de una ciudad que hasta

¹⁸ Nota de prensa de 1908, referida en un folleto de 1933 sobre las celebraciones por la inauguración del tren, y citada en Kim Clark, *La obra redentora. El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2012), 52.

¹⁹ Entendida desde la perspectiva de un “ ‘espíritu conformador’ de un modelo de vida hegemónico, que se manifiesta en toda la gama de actividades sociales, pero que es más evidente en las actividades ‘específicamente culturales’: el lenguaje, los estilos artísticos, las formas de trabajo intelectual”, como marca Raymond Williams, *Sociología de la cultura* (Barcelona: Paidós, 1994), 11.

entonces era consciente de su recogimiento, del cual las montañas que la rodeaban no solo eran metáfora sino evidente constatación y condicionante. Hasta entonces, llegar a Quito desde la costa tenía tintes épicos. Como resalta Kim Clark, para la perspectiva liberal el tren era pieza en un modelo de país donde otras fichas debían ser un modelo educativo secular, la inmigración laboral y la fractura laica en los esquemas de pensamiento y opinión.²¹

Clark también marca en su investigación que la vocación de modernización, de la que el tren fue emblema, fue asumida por las élites liberales y conservadoras, aunque desde distintas proyecciones ideológicas, donde para la sierra lo clerical conservador generó mayor conmoción. Quito rompía con esa aparente “falta de modernización visible”,²² dinamización que abrió expectativas y ansias de despliegue de las capas medias, a partir de los discursos que se repitieron constantemente en la opinión pública. Una ciudad moderna no solo era su infraestructura y posibilidades, sino una población con sus demandas y prácticas culturales que la dinamizaran.

La modernización en el ámbito ideológico y de las costumbres públicas, en la sierra se impulsó por el desarrollo del aparato estatal que, desde la capital, desplegaba el manejo burocrático del territorio y, de manera más amplia, la Revolución juliana de 1925; sublevación militar que fue motivo y producto a la vez de la expansión de las capas medias, vinculadas al desarrollo del aparato burocrático y de servicios en la ciudad y el país. Como marca la investigadora Cecilia Durán, “empezó a tener cabida el sector medio de la sociedad y particularmente el burócrata”. La modernización estaba signada por la expansión del aparato estatal y sus sectores vinculados.²³

Quito era para entonces una ciudad relativamente pequeña si se la compara con los polos culturales de la región —muchos de ellos portuarios, como Buenos Aires o La Habana, con facilidades de acceso y exposición a experiencias metropolitanas, así como actividades económicas más amplias, por esa misma condición—. Mientras que la ciudad andina tenía poco de esas rutinas en lo cotidiano y en sus formas de sociabilidad, pese a su condición de capital. Con una economía en proceso de reconfiguración hacia

²⁰ Como rescata Kim Clark de Roberto Crespo Ordóñez, la ciudad se había constituido desde una tendencia semiautárquica tal, que cuando el tren fue inaugurado, no tuvo capacidad para alojar a muchos de los visitantes guayaquileños que iban a conocer la capital. Kim Clark, *La obra redentora...*

²¹ Véase el capítulo “El ferrocarril, la reforma de la nación y el discurso del liberalismo”, Clark, *La obra redentora...*, 49-76 y 58.

²² *Ibíd.*, 60 y ss.

²³ Cecilia Durán, *Irrupción del sector burócrata en el Estado ecuatoriano: 1925-1944. Perspectiva a partir del análisis de la vida cotidiana de Quito* (Quito: Abya-Yala, 2000), 9

la diversificación productiva capitalista, aún estaba signada por la base hacendaria de sus élites en procesos de modernización, como explica Guillermo Bustos.²⁴

Para 1928, una nota editorial de prensa estimaba que la ciudad había alcanzado ya los 100.000 pobladores y enfrentaba nuevas demandas de interacción, incluyendo la difusión de actividades en anuncios de prensa, pues la interacción directa de cartelones o bocineadas, quedaba ya pequeña: “Estudiada la manera de anunciar de un pueblo se pueden deducir su espiritualidad, sus gustos, la producción dominante, el estado social, las profesiones, superabundantes, la marcha artística, las competencias, etc.”.²⁵ Vemos aquí no solo la intención comercial del mismo impreso por conseguir anuncios, sino la conciencia de que los consumos tradicionales estaban siendo suplantados por nuevas ofertas diversas, que debían ser expuestas para su convocatoria. Significativamente, lo veremos más adelante, la misma nota planteaba cómo los anuncios que más se habían multiplicado eran los de espectáculos.

Emergía una bisoña población urbana que trastocaba el esquema instituido. En términos simbólicos, estaba por entrar en crisis la hegemonía de la “República aristocrática” que caracterizó la segunda mitad del XIX, marcada por el modelo de castas, como perfila Eduardo Kingman.²⁶ Las élites locales, de tendencia conservadora en lo social y político, habían mantenido una cierta continuidad ideológica, con un esquema jerárquico de base colonial. Los grupos de poder de inicios del siglo XX mantenían una relación, incluso filial y reivindicativa con ese pasado, además de un vínculo muy activo con la Iglesia.²⁷ Recuerda Clark la trascendencia que tenía para la sierra ecuatoriana la Iglesia como institución no solo cultural sino económica.²⁸ De todas maneras, muchos miembros de la élite serrana estuvieron muy dispuestos a asumir procesos de modernización productiva. En un proceso complejo, dice la autora, grupos terratenientes asumieron actividades como el apoyo a la educación, que los grupos de poder consideraban la panacea para superar el subdesarrollo.

²⁴ Guillermo Bustos, “Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)”, en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 176.

²⁵ “El anuncio de 1928”, *El Comercio*, 1 de enero de 1929: 11.

²⁶ Eduardo Kingman, “Quito, vida social y modificaciones urbanas”, en *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 138.

²⁷ Un ejemplo, marca Kim Clark, es la relación de la Iglesia con el Banco del Pichincha, principal institución financiera privada de la capital. Clark, *La obra redentora...*, 119.

²⁸ Recuerda la autora que la iglesia, como institución, fue la mayor terrateniente del siglo XIX. *Ibíd.*, 67

El investigador Juan Fernando Pérez Arteta asegura que “élites y clases dominantes de muy bajo desarrollo cultural, que imponían su gusto en la pintura y en las artes en general, reformándolo y contagiándolo de su subdesarrollo”,²⁹ afirmación que se debe matizar, considerando que dentro de esos sectores habían quienes llegaron a ser representantes de la mayor erudición, como Federico González Suárez o el conde Jacinto Jijón y Caamaño, para el caso de la historiografía local.³⁰

En la opinión pública, el arte reivindicado por antonomasia era la pintura y escultura barroca colonial de la “Escuela Quiteña”,³¹ imaginería católica de figuras inmóviles a la eternidad, en su dolor sufriente y sumiso.³² Así, la tradición y el pasado podían esgrimirse como paradigmas de comportamiento y moral: “tradición”, “nobleza”, “gloria”, “varones ilustres”, “costumbres”. Un buen ejemplo, en un ya avanzado 1936, muestra los ideologemas que primaban en la época sobre el arte instituido. Al cierre de 1935, la recién creada Sociedad de Artistas propuso en una de sus actas, y en tono humorístico, “quemar la escuela quiteña”. El gesto iconoclasta, emitido en los decembrinos días de inocentes, puede considerarse una respuesta al planteamiento del director de la Escuela y Museos de Bellas Artes, Víctor Mideros, que había propuesto fijar y normar, como parte de los trabajos de graduación de los estudiantes, la creación de murales y esculturas para instalar en centros educativos y espacios públicos —en el formato propuesto por José Vasconcelos en México—, con “temas, de acuerdo con nuestra historia, científicos o de carácter sociológico, según el temperamento del artista y según también, el carácter del Edificio a decorar”. Fuente de la polémica, el centro de la argumentación Mideros era “levantar el espíritu de esta

²⁹ Juan Fernando Pérez Arteta, “La modernidad en el arte”, en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 216.

³⁰ Véase Guillermo Bustos, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950* (Quito: Fondo de Cultura Económica / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017), 272 y ss.

³¹ En ocasiones aún sigue enarbolándose como tal.

³² Como reflexión e intuición aledaña, que requiere un desarrollo profundo que excede este trabajo, parece importante mencionar esta oposición de tipos de discursos estéticos: entre la inmovilidad plástica abanderada por la práctica tradicionalista y conservadora, y la emergencia y consolidación de “artes del tiempo”, con la música, pero para nuestro caso, el teatro, en tiempos de renovación. El teatro como arte de la vivencia y la duda ética, frente a la plástica como arte de la inmovilidad y la certeza. Recuérdese que las artes son la exploración estética y simbólica de formas discursivas cotidianas, que al mismo tiempo expresan intenciones de contenido. No se pretende decir que las artes del espacio sean conservadoras, pero sí queda la duda sobre cómo la preferencia en el medio local pudo haber expresado la mentalidad hegemónica de una sociedad determinada.

generación de artistas y colocar a la altura que debe estar el prestigio de la Escuela Quiteña”.

La ígnea proposición de la novel Sociedad de Artistas mereció un serio editorial en *El Comercio*, que buscaba dejar claro qué es lo que debía mantenerse sacro:

Una nación o un pueblo no pueden aspirar a cosa mayor que la de tener una tradición en cualquier orden de manifestación de vida. Se comprende así la existencia de una nobleza, por virtud de méritos adquiridos en tiempos remotos; y se comprende así la gloria que deriva cuando un pueblo puede anteponer la obra y las obras de varones ilustres como muestra de lo que supieron hacer y de lo que podrán emprender [...]; el aire de una ciudad y las costumbres de un pueblo son el resultado de todo un pasado histórico [...] Y al hacer esta afirmación estamos enjuiciando al dicho humorístico de la Sociedad de Artistas; porque cuando se trata de quemar a la “Escuela quiteña”, aparecen dos posiciones: o en efecto existe esa escuela y es absurdo renegar de ella, o tras esa denominación persisten modalidades conservadoras que están impidiendo entrar en el pleno conocimiento y desenvolvimiento del arte y en este caso esa quema sería oportuna y necesaria.³³

Significativamente, como recupera la investigadora Trinidad Pérez Arias, la formación plástica y las instituciones educativas, como la Academia de Bellas Artes, legitimaban su existencia a partir de afirmarse herederas de una tradición que entonces se actualizaba y proyectaba a futuro. Esto validaba a la plástica como una expresión de la nación; el antecedente de la escuela colonial religiosa permitía erguirse incluso sobre las fracturas estéticas que se abrían. Considérese al pasar, aunque este punto se desarrolla más adelante, que la ausencia de antecedentes para el teatro local no solo impidió que sus expresiones locales ocasionales se viesan como formas nacionales de expresión, sino que ni siquiera llegaron a ser consideradas como formas merecedoras de fomento activo, con la toma de medidas tales como la creación de espacios formativos o la constitución de elencos estables.

Durante las primeras décadas del siglo XX actividades artísticas de reunión pública, como las escénicas, fueron poco demandadas. Sin duda, la práctica eclesiástica, con la misa semanal como eje, era la actividad aglutinante más estable y convocante. Al revisar las costumbristas “Crónicas de Quito” de 1918, publicadas en el semanario *Caricatura*, muestra cómo —al menos para una mirada liberal de voluntad modernizante como la de los escritores de ese joven semanario—, Quito seguía siendo un “villorrio con pretensiones de capital”,³⁴ de pasares tediosos donde una gripe de

³³ “Notas de arte”, *El Comercio*, 2 de enero de 1936: 3.

³⁴ Alonso Quijano, “El mal de ojo”, *Caricatura*, n.º 3 (22 de diciembre de 1918): 9.

temporada devenía “acontecimiento” que activaba la ciudad,³⁵ con domingos apenas justificados por paseos de deriva.³⁶

El malestar de los cronistas del semanario al describir la situación de la ciudad tiene un valor significativo. Por un lado, expresa el paradigma de una deseada ciudad moderna, ya no de pueblerina cotidianidad reiterada, modelo de sociedades tradicionales que se reafirman en la reiteración, sino de expectación ante la novedad permanente, que anuncia y promete la urbanidad moderna. Por otro lado, enuncia la conciencia de espacios para el despliegue del ocio, demanda que se debe considerar como marcadamente moderna, en constante acecho de lo nuevo, de lo cambiante, que lo urbano propone.³⁷

Kingman recupera, en una “Guía de Quito de 1894”, elaborada “con fines de información y de ordenamiento urbano”, se contabilizaban lo que define como 343 “espacios sociales”: billares, cantinas, chicherías y estanquillos.³⁸ Nótese que no se registran el Teatro Sucre u otros espacios similares. En una Guía similar, de 1914, las cafeterías, hoteles, billares y cantinas de primera clase eran 64, mientras las cantinas de segunda llegaban a 318.³⁹ Estas Guías, entre promocionales y de información, sirven como indicador del ambiente de la ciudad, en las que no se registra ni llama a consideración la existencia de espacios para las actividades escénicas. De todas maneras, se debe considerar que tampoco se anotaban templos religiosos, lo que puede deberse a que se consideraban un tipo de “servicio básico”, como las escuelas. Significativamente, fue en ese 1914 que se inauguraron los “teatros” Variedades, Popular, Edén y Puerta del Sol, dedicados fundamentalmente a la proyección de películas mudas. La cadena de cines pertenecía a Jorge Cordovez, empresario de transportes y construcción, que hizo de la cinematográfica una empresa beneficiosa, de

³⁵ Ramiro de Sylva, “Crónicas de Quito: La Señora Doña Gripe”, *Caricatura*, n.º 3, 22 de diciembre de 1918: 10.

³⁶ Ramiro Silva, “Crónicas de Quito: Quito de los Chaquets”, *Caricatura*, n.º 1, año 1, 8 de diciembre de 1918: 11.

³⁷ El gran ejemplo regional de la oposición rural/adocenado/tradicional y lo urbano/civilizado/modernizador es el contraste que para el siglo XIX, que Sarmiento proponía entre civilización y barbarie. Domingo F. Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie* (Buenos Aires: Longseller, 2006).

³⁸ Eduardo Kingman, *La ciudad y los otros. Quito, 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Quito: FLACSO Ecuador / Universitat Rovira e Virgili, 2006), 196.

³⁹ *Ibíd.*, 197-203.

la que mantuvo el monopolio hasta mediados de la década de los 30.⁴⁰ Corridos de toros y carreras de caballos completaban el cuadro de lo que puede considerarse espacios de diversión.

El Teatro Sucre, regentado como una sección del Ministerio de Instrucción Pública, pese al involuntario monopolio del espacio escénico, por momentos llegaba a sobrar, sin eventos que lo activaran: casi un exceso para la plaza. Esta inactividad, sin duda, configuraba en negativo los hábitos de consumo cultural de la ciudad. Como lamenta una nota periodística de 1922, ante la poca sensibilidad del público respecto a la presentación de una compañía de ópera italiana de paso:

[El estatal] interés por la educación artística y cultural de nuestra clase media, obligando al señor Bracale a dar una función popular; le diremos que erraron el camino. Este alto fin cultural no se consigue con una sola audición. Solo la costumbre es capaz de despertar el sentimiento estético del pueblo [...] Aquí, durante años enteros, el único teatro que tenemos ha permanecido cerrado, y la partida para subvenciones de compañías teatrales que constaba en el presupuesto del estado han ido rebajándose hasta reducirla a cero⁴¹

El reclamo del cronista, a la par que expresaba cómo era percibida la limitada actividad local, permite delimitar el público al que se apuntaba: una clase media a la que se categorizaba como “pueblo”. Para el modelo de progreso que agentes mediadores como los cronistas de *El Comercio* representaban, los discursos que contenían esa equiparación entre ambas definiciones no era casual.⁴² Tanto como el mestizo pasó a ser la síntesis totalizadora, y la cultura debís a ser la elevada y universal, el pueblo y la clase media debían ser el tipo regular. El proyecto de progreso imaginado excluía a los subalternos o pobres —no se diga a los indígenas—, que se esperaba fuesen superados y se diluyesen con las oportunidades laborales que se habrían. Luna recalca cómo en las primeras décadas del XX, especialmente en la década de los 20, Quito llevaba adelante

⁴⁰ Wilma Granda, “La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano: Guayaquil 1924-1925” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2006), 99, <http://hdl.handle.net/10644/906>.

⁴¹ La referencia, editorial de *El Comercio* del 14 de junio de 1922, es recuperada por Nancy Yáñez, *Memorias de la lírica de Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005), 118.

⁴² Se usa la definición de “mediación” de Martin Serrano, en tanto modelos, agentes o instituciones que “traducen” las experiencias particulares a determinados esquemas de interpretación, encausando su sentido desde ciertas perspectivas ideológicas. Véase Nora Gámez Torres, “El paradigma de la mediación: crítica y perspectivas”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, n.º 1 (segundo semestre 2007): 204 y ss.

un “lento peregrinaje por la modernización. Tímidamente intentaba dejar de ser pueblo para convertirse en ciudad.”⁴³

La “ciudad pública” se había mantenido hasta entonces bajo la égida de los imaginarios de las élites de vocación aristocrática, vinculadas a la institución eclesiástica católica, aunque a la par habían pugnado por asumir idearios de progreso que, como plantea Kingman, no respondían a fenómenos internos de industrialización o constitución de grupos sociales modernos, sino que habían procurado asumir “un ethos internacional, basado en la adopción de nuevos patrones de consumo”, fomentado por los nuevos vínculos desarrollados a partir del rol regional como proveedores de materias primas al mercado global.⁴⁴ Sobre esto, el investigador recalca: “se trataba de una modernidad incipiente, y excluyente a la vez, que se expresaba sobre todo en el consumo y en la secularización de los gustos y costumbres” principalmente para capas altas y medias, en una sociedad donde el analfabetismo o las condiciones económicas segmentaban drásticamente a la población.⁴⁵ Este “ethos internacional”, reinterpretado desde su vertiente criolla, será el que conforme los paradigma de consumo de las clases medias emergentes.

En este contexto, el consumo de artes espectaculares, entendidas como prácticas estéticas vivas que requieren un público también presente, era muy ocasional en la ciudad, como se puede relieves de una revisión somera de las actividades anunciadas en los diarios del período previo a 1925. La forma más estable de consumo presencial, sin olvidar su carácter de producción previa, eran las películas mudas en las cuatro salas de cine que habían sido abiertas en 1914, sobre las se hará hincapié en el segundo acápite de este capítulo. Apenas unos pocos años antes, en 1886, el Teatro Sucre había sido inaugurado tras múltiples conflictos y gran resistencia de los sectores más tradicionalistas en proceso de perder su control político territorial,⁴⁶ pero que aún manejaban la matriz ideológica hegemónica. El Sucre era el único espacio

⁴³ Luna, “Los mestizos, los artesanos...”, 191.

⁴⁴ “Las propias élites no eran completamente modernas y en muchos aspectos su modernidad se reducía a los signos exteriores. En el caso de Quito, en concreto, los señores de la ciudad eran, al mismo tiempo, señores de la tierra, de modo que su paso a la modernidad fue resultado del incremento de las rentas hacendatarias y el desarrollo del capital comercial y bancario, hasta los años treinta y cincuenta”, Kingman, *La ciudad y los otros...*, 48-49.

⁴⁵ *Ibíd.*, 49.

⁴⁶ Véase Fidel Pablo Guerrero y César Santos, “De la zarzuela a Yahuar shungo: la música en el Teatro Nacional Sucre: desde su fundación hasta la década de 1950”, en *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*, ed. por Gabriela Alemán, t. I (Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012), 19 y ss.

acondicionado para las artes escénicas, para las que el acceso ferroviario había sido fundamental, golpe de actualización modernizante, al facilitar el arribo de empresas trashumantes llegadas al puerto de Guayaquil. El resto de artes habían podido conocerse de manera diferida desde otras tecnologías de memoria,⁴⁷ desde el impreso hasta el registro auditivo analógico. El teatro, excepto el texto dramático como su sección literaria, para ser tal requiere, ante los espectadores, una presencia material de sus ejecutantes en escena —texto escénico— para entender el alcance de su “espesura de signos”.⁴⁸ Es a esto lo que denomina “convivio” en teórico e historiador teatral argentino Jorge Dubatti, como se mencionó en la Introducción.⁴⁹

La expectativa ante cada arribo sirve para pensar no solo el interés por la novedad, sino su infrecuencia. Ejemplo de ello fue la visita, en 1921, de la compañía del entonces muy famoso actor español Ernesto Vilches, consagrado no solo por su actividad teatral, sino por sus ejecuciones en el novicio cine mudo. Las largas crónicas de las presentaciones en el diario *El Comercio*, que describían al detalle las tramas y las casi siempre loadas actuaciones, evidencian la avidez ante acontecimientos tan poco frecuentes. El cronista describía al detalle la trama de la tragedia inglesa contemporánea “Wu Li Chang”⁵⁰ y proclamaba de manera rimbombante: “Quito va a asistir esta noche a la representación de una obra exótica, cuyo recuerdo perdurará en esta sociedad mucho tiempo”, y asumía debía advertir al potencial público susceptible para que no se espante ante el espectáculo, referencia a “una antigua tradición china” sobre moler huesos de difuntos y hacer evocaciones mágicas después.⁵¹ Cuando llegaba una compañía de ese calibre, suceso poco común, la cobertura era diaria y celebrante, recalcando la calidad individual de cada ejecutante, para incluso ocasionalmente lamentar “que no haya salido bien una de las [partes] más hermosas de la comedia [obra francesa *Le coeur dispose* de Croisset Francis]” por culpa de dos ejecutantes. Notas como esta solían insistir en cómo “el público salió contento del Sucre, encantado cada

⁴⁷ Se sigue aquí la definición de Régis Debray, *Introducción a la mediología* (Barcelona: Paidós, 2001), 66 y ss.

⁴⁸ Para autores como Roland Barthes, la teatralidad (base de las artes escénicas, afinadas en unas políticas de la mirada) es “el teatro menos el texto [...] espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario”. Así, el acceso a textos dramáticos tuvo un carácter más literario que escénico. Roland Barthes, citado por Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Paidós, 2008), 434.

⁴⁹ Dubatti, *Filosofía del teatro...*

⁵⁰ El mismo Vilches encarnaría el personaje para el cine, en 1930.

⁵¹ Español Andante, “Divulgación artística. Las grandes tragedias, Wu-Li-Chang”, *El Comercio*, 15 de diciembre de 1921: 2.

vez más con la Compañía Vilches y admirado del lujo, propiedad y distinción con que ella presenta la obra”.⁵²

La misma forma celebratoria expresa la generalmente magra actividad escénica en la ciudad previa a 1925, en dependencia de las rutas tomadas por las compañías itinerantes, incluso expresada en la marcada ausencia de fuentes y archivos que hagan referencia a estas actividades. Al respecto, valga mencionar los límites estructurales de la fuente que debería ser la más rica: el Archivo Nacional del Ecuador (ANE) posee el fondo *Teatro Nacional Sucre*, entregado por la institución, que es de carácter estatal. El fondo está básicamente constituido por una colección de programas y presentaciones. La documentación tiene cierta regularidad, en la colección “programas”, recién desde 1953, año en que fue reabierto el Sucre tras algunos años de cierre por remodelación;⁵³ “cierta regularidad” porque hubo actividades diversas que no están incluidas, aunque las teatrales, musicales y dancísticas, en su mayoría, han sido resguardadas. Pero el período anterior apenas sobrevive un tomo de programas sueltos, entre 1887 y 1946,⁵⁴ y de 1944 a 1955⁵⁵ una más que azarosa agrupación de recortes de prensa que han sobrevivido sin ninguna organicidad.⁵⁶ En medio de las cajas de la colección, se incluye el “listado de programas artístico-culturales”,⁵⁷ de tan poco rigor que entre el registro de la primera actividad, la de inauguración, y de la segunda, hay un mes, y dos años y medio sobre el siguiente evento. Un primer paquete de la lista fue redactado de 1887 hasta marzo de 1837, para reiniciar paginación y saltar a 1952 en un siguiente bloque que avanza hasta 1982, donde arranca un tercer bloque desde 1983, y un posterior anexo de 1984. Por los criterios de escritura y la forma de diseño, parece que fue en 1983 que se elaboraron las listas, sobre otra lista —tal vez muy deteriorada— que ha desaparecido.

⁵² “Teatro Sucre. El Corazón manda por Fracis Croisset”, *Ibíd.*, 14 de diciembre de 1921: primera. Se incluye en la portada como única imagen una fotografía de estudio de Irene López Heredia, que interpretó esa noche otra obra.

⁵³ Se harán comentarios al respecto en el cuarto capítulo.

⁵⁴ Serie Programas y presentaciones, t. I y II, caja 1, fondo *Teatro Nacional Sucre*, Archivo Nacional del Ecuador (ANE). El programa de la inauguración, con la presentación del pianista Capitán Voyer en 1887, no es original sino parece hecho a plumilla reproduciendo en cartulina el anuncio que fue publicado en la prensa para ese día, “reconstrucción” engañosa para suplir una falta. El siguiente programa salta a un anuncio volante, en un ya avanzado 1929.

⁵⁵ Serie Recortes de Prensa, caja 30, fondo *Teatro Nacional Sucre*, ANE.

⁵⁶ Frente a todo ese largo período, fueron salvados una gran cantidad de programas por parte de Alcides Fierro, para una colección personal, imágenes que son aprovechadas de manera muy profusa en la publicación conmemorativa *Sube el telón...*

⁵⁷ Lista mecanografiada “Presentaciones artísticas culturales en el Teatro Nacional Sucre desde Noviembre 1887-1991”, serie Programas y presentaciones, t. I y II, caja 15, fondo *Teatro Nacional Sucre*, ANE.

Este hecho vale la pena ser relevado en tanto evidencia la falta de institucionalidad que tuvo el teatro estatal, adscrito a un Ministerio de Instrucción Pública —posteriormente Ministerio de Educación— que, ya en el XXI dio de baja sin ninguna pista casi todos sus archivos históricos, sin heredarlos al ANE. Esto explica que todo registro previo a 1953 se haya perdido. Ese límite constitutivo de la fuente del archivo histórico impide precisar la real frecuencia y recurrencia de uso del Sucre, tanto por las compañías teatrales extranjeras y nacionales, como otros usos que pudo haber tenido. La otra fuente, también poco firme, es la de los impresos, en dos vetas: las publicidades y las notas de anuncio de evento o el comentario posterior, igual de irregulares: pocos y sin continuidad los anuncios que hacían las compañías nacionales, no así las extranjeras grandes, que solían apostar por el anuncio de prensa y merecieron, así mismo, por su propia novedad y extrañeza, mayor cobertura por parte de los diarios en las etapas previa y posterior. Otro tipo de compañías y eventos de menor calado, que sin duda se dieron y cuya difusión utilizó recursos menos masivos, se pierden en la ausencia de fuentes. Algunos de los textos de voluntad histórica que narran el período —como la celebratoria biografía del actor Ernesto Albán por parte de María Eugenia Paz y Miño—⁵⁸ reitera con frecuencia de presencia y masividad de público local para las décadas de referencia, pero no se apela a fuentes primarias que lo corroboren, sino que se apoya en el rotundo éxito de espectadores que tuvieron las compañías teatrales locales, que casi tiende a la leyenda, y que haría poco explicable el ocaso posterior.

Pese a las graves falencias señaladas, una revisión a la lista de “Presentaciones artístico culturales en el Teatro Nacional Sucre de 1887 a 1938”,⁵⁹ escueta y nada rigurosa, evidencia que desde su inauguración, y hasta mediados de la década de los 20, fueron pocas y casi exclusivamente compañías extranjeras las que ocuparon el lugar de manera esporádica, junto a las ocasionales “veladas”, eventos de gala y otras actividades institucionales similares, que no constan en la lista pero se encuentran en notas periodísticas del período. Como se ha mencionado ya, de no ser reseñadas por prensa, otras actividades realizadas se pierden por la ausencia de fuentes. La conciencia de que la ciudad estaba fuera de los ritmos y circuitos escénicos regionales importantes perduró incluso cuando la eclosión de compañías teatrales locales se estaba consolidando, en 1926. Marina Moncayo, entonces una de las actrices más reconocidas de la ciudad,

⁵⁸ María Eugenia Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chanqueta* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2007).

⁵⁹ Fondo *Teatro Nacional Sucre*, ANE.

planteaba sin ambages: “vivimos, sino lejos de la civilización, a muchos cientos de metros sobre el nivel del mar; y por precioso que nos parezca este rincón andino, la élite del Arte Dramático pasa muchas veces cerca de nuestras playas tropicales haciéndole mohines a la ciudad que debe parecerles el infierno”.⁶⁰

En cuanto a la producción interna, hasta finales de 1925 no había llegado a constituirse ningún grupo local consolidado y profesional de actores y los ocasionales eventos teatrales de relieve se vivían por la esporádica presencia de las compañías extranjeras itinerantes. Hasta 1924, las prácticas teatrales habían tenido el carácter de fenómenos aislados, a lo sumo iniciativas personales y amateurs, surgidas más bien para desplegar el propio deseo de exposición que para responder a una demanda de bienes culturales. Al respecto, en la extensa obra *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, publicada en 1968, el investigador Ricardo Descalzi hizo un profuso inventario de las obras dramáticas escritas en el país por autores nacionales, y sus respectivas puestas en escena. Las pocas obras presentadas, muchas no pasaron del manuscrito y otras alcanzaron la imprenta como iniciativa de sus autores,⁶¹ fueron montadas por “grupos de aficionados” o estudiantes de colegios, como marca el autor.⁶²

En este contexto de limitada actividad de consumo espectacular, cobra valor y peso social el espacio como parte de las mecánicas de encuentro y reconocimiento social. Así, parte de las funciones del Teatro Sucre fue ser un “espacio de exhibición social”, donde, desde la mediación de la prensa, “lo mejor de la sociedad quiteña” — establecida, en ascensión o por deseo— podía encontrarse y reconocerse, más allá del acontecimiento artístico en sí. No era infrecuente un “bellísimo estuvo anoche el Teatro Sucre por la distinguida y numerosa concurrencia de damas aristocráticas y de caballeros de alta cultura”,⁶³ con que diarios locales iniciaban notas sobre eventos, incluso mencionando explícitamente los nombres de los asistentes más representativos, en casos especiales. La asistencia a muchos de los espectáculos parecería estar condicionada por la posibilidad de ocupar imaginarios lugares de “jerarquía espacial”.⁶⁴

⁶⁰ Ezequiel Abad Guerra, “Teatro Nacional: Con la Srta. Marina Moncayo G.”, *Revista América*, n.º 11 y 12 (1926): 303-304.

⁶¹ Se desarrolla un análisis de este fenómeno en el cuarto capítulo.

⁶² Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), 6 vols.

⁶³ “El concierto de anoche. Impresión a vuela pluma”, *El Comercio*, 11 de agosto de 1925: 8.

⁶⁴ En un ensayo clásico, el filósofo Theodor W. Adorno traslapa la estratificación de la sociedad a los diversos espacios de expectación del edificio teatral tradicional: la galería para el populacho participativo y emocional, más interesado a consumir la obra que a exhibirse; el patio de butacas para

En 1921, una nota periodística que celebraba, tras doce años de ausencia de ese tipo de arte, la visita de una compañía italiana de ópera —“El espectáculo teatral de más cultura que ha inventado el espíritu humano”—,⁶⁵ conminaba a la asistencia de:

nuestras bellas quiteñas que se destierran del teatro, cuando no pueden ir a palco. ¡Qué disparate! Pero, en fin, esto que puede explicarse en espectáculos de escasa significación, debe abandonarse hoy que la carestía misma de los precios de entrada y la demanda de los escasos palcos que tiene nuestro Teatro, no dan lugar para satisfacer esa exigencia.⁶⁶

Para la temporada, el precio por palco con cinco entradas era de \$ 150, y \$ 20 butacas, lunetas y sillones.⁶⁷ Un espectáculo musical internacional de menor alcance podía tener un precio de \$ 60 para palco íntegro y \$ 10 para butacas y lunetas.⁶⁸ Cómo mínimo punto de referencia de la relación de gastos “suntuarios”, por entonces un corte de cabello en una peluquería elegante rondaba los \$ 0,20.⁶⁹ Resulta llamativo que una publicidad de esos mismos días promocionaba “para las funciones de ópera, los trajes de soirée más lujosos, guantes de medio brazo, medias de seda y zapatos de raso en colores”,⁷⁰ gesto oportunista y síntoma de cómo eventos de este tipo también convocaban a emular ajenas formas de vestuario y comportamiento. Décadas después, el periodista Raúl Andrade evocaba el ambiente del Sucre de aquellos años, en los siguientes términos:

Entre los años veinte, la sala rococó, guateada de terciopelos encarnados del “Sucre”, congregaba a las mujeres más hermosas de Quito, a sus leones empedernidos y elegantes, a sus espirituales dilettanti. En los intermedios [...] -necesariamente prolongados por deficiencias de tramoya- el foyer se convertía en salón mundano y, en los palcos de primera, como llamaban a los balcones descubiertos, se iniciaban galanteos perdurables [...] Apetitosos hombros mórbidos resaltaban entre los tonos

unas contenidas burguesía y clase media, que por unas horas se sentían dueñas de un puesto, como prueba de su ascenso y de sus derechos, mirando a su vez envidiosa a los palcos, como el lugar de los “fantasmas” en extinción, la aristocracia que aún se aferraba a la existencia, por la que suspiraban como ideario los poseedores de butacas. Theodor W. Adorno, “Para una historia natural del teatro”, en *El teatro y su crisis actual* (Caracas: Monte Ávila, 1969), 11-23.

⁶⁵ “La ‘Bracale’ en Quito”, *El Comercio*, 26 de septiembre de 1921: primera. Se menciona esta definición porque la ópera como paradigma, nunca alcanzado, fue ocasionalmente invocada por distintos agentes, como horizonte de civilización y modernidad.

⁶⁶ *Ibíd.* Nota referida también por Genoveva Mora, “Las artes escénicas en el Teatro Nacional Sucre”, en *Sube el telón...* 90.

⁶⁷ “Gran temporada de Ópera” [publicidad Compañía Bracale], *El Comercio*, 27 de septiembre de 1921: primera.

⁶⁸ “Dalmau & Blanchart” [publicidad del concierto], *El Comercio*, 26 de agosto de 1921: 2.

⁶⁹ “Nobleza obliga” [publicidad de la Peluquería Francesa], *El Comercio*, 27 de septiembre de 1921: 4.

⁷⁰ “Para las funciones de ópera” [publicidad de la Sastrería Cevallos], *El Comercio*, 6 de octubre de 1921: 3.

oscuros de los trajes de noche. Centelleaban los collares y los pendientes de las damas y las calvas lustrosas de los personajes importantes de nuestra segunda república. El frac era de rigor para las veladas de gala; el frac y las gargantas desnudas de las hermosas que se alisaban el rizo impertinente de la nuca humedeciendo las yemas de los dedos en la puntilla de la lengua con gracioso mohín poco ortodoxo.⁷¹

Espacio clave de socialización, según Andrade el Sucre se convertía en la transposición de las bellas épocas de París o Madrid bajo el lluvioso cielo de Quito. “Cerrados los portones del ‘Sucre’, la noche se prolongaba en los cafés vecinos hasta la hora del soneto inmortal de Ernesto Noboa entre carcajadas y canciones, peripecias burlescas y, algunas melodramáticas”.⁷² El ocasional consumo de “artes elevadas” hacía de la cultura un valor de distinción de quienes accedían a ellas,⁷³ lo que no llegó a constituir parte de los imaginarios y los gustos regulares y estables, por su misma condición esporádica, ni de las élites económicas y de las añejas aristocracias, ni de los grupos emergentes que estaban en proceso de configurar sus propios gustos.

La alta cultura escénica no se abría al consumo regular sino atravesado por el acontecimiento excepcional que conmovía y movilizaba a la ciudad. Asistir al teatro en esos sucesos tan desacostumbrados pasaba a ser, de por sí, un evento. Una nota de prensa que anunciaba la “Gran Velada de Gala y de Arte” convocada en el Teatro Edén —de menor categoría que el Sucre y usado regularmente para las exhibiciones cinematográficas— para la presentación de la canzonetista Carmen Flores, resaltaba la anunciada presencia de parte de la diplomacia acreditada en el país, y recalca cómo sería “velada de gala de hoy sumamente agradable, muy artística y de alta sociedad [...] Ya se han separado todos los palcos. En ellos veremos, al señor Ministro de Chile con su bella esposa y miembros de la Legación, al de Italia [...]”, y continuaba la nota con la enumeración hasta lamentar “otras que sentimos no recordar”.⁷⁴

Jorge Icaza, autor fundamental de la literatura realista de la década del 30, inició su carrera artística como actor en la primera agrupación de proyección profesional, la de los estudiantes del curso de declamación del Conservatorio Nacional de 1924. En su

⁷¹ Raúl Andrade, “Libro verde del Teatro Sucre”, *Diario Hoy*, 15 de julio de 1983, citado en *Quito. Tradiciones, testimonios y nostalgias*, comp. por Édgar Freire Rubio, t. 2 (Quito: Ilustre Municipio de Quito, 1991), 343, 344.

⁷² *Ibíd.*, 345.

⁷³ Se sigue aquí la propuesta de Pierre Bourdieu, en tanto uso social de las artes y a la vez expresión de habitus consolidados por el consumo de prácticas artísticas de coste y acceso difícil. Bourdieu, *La distinción. Criterios...*

⁷⁴ Revistero, “La gran velada de gala y de arte de esta noche en el Edén”, *El Comercio*, 29 de diciembre de 1925: 8.

autobiografía novelada, tras referirse a exitosa primera presentación pública del conjunto, pinta la pedantería de cierto parte del público de voluntad aristocratizante:

- Que es un milagro lo que usted ha conseguido —respondió uno de los caballeros.
 —¿Milagro? [respondió el viejo profesor español que los había formado desde hacía un año]
 —Para nuestras pobres gentes faltas de cultura —dijo otro.
 —El eterno desprecio a lo propio, coño.
 —Yo vi esta obra en París
 —Yo en Londres.
 —Yo en Madrid.
 —Y aquí, ¿qué? —volvió a cortar el viejo maestro.
 —Bueno...
 —Le falta algo del gran espíritu francés.
 —Del “vaudeville”. ¿Usted nos entiende?
 —Nada. El “vaudeville” no es el gran espíritu francés, coño —concluyó el cómico español en tono y gesto de quien rechaza una opinión por estúpida.
 —De toras maneras. Para nosotros...
 —¿Qué?
 —Esas son las piezas que nos gustan.
 —Aaah...
 —Que gustan al público que paga —concluyó cínicamente uno de los caballeros.
 —Que paga —comentaron todos.
 —Salió aquello. Maldita sea. En cuarenta años de teatro siempre la misma cosa, coño.⁷⁵

La exhibición social, vinculada a la reivindicación de elevación artística y espiritual de los espectadores, no se limitó de ninguna manera a lo teatral/escénico de lugares como el Teatro Sucre. A partir del estudio de Pérez sobre la formación de un definido “público aficionado” a la plástica, mediante el seguimiento de las notas de prensa sobre las exposiciones anuales de la Escuela de Bellas Artes, hasta los años 30,⁷⁶ se puede aventurar que también esos espacios, especialmente en sus eventos inaugurales, fueron lugares —como aún pueden serlo— de “presentación en sociedad” de los asistentes. Los aficionados reales probablemente habitaban las salas después, cuando los invitados a la gala dejaban de tapar las obras con sus trajes.

Por supuesto, lo veremos en los siguientes acápite, por sobre el signo de exposición, había un público que asistía con vocación de consumo de arte. De igual manera, junto a otros grupos intelectuales de estratos medios, había quienes no solo eran

⁷⁵ Jorge Icaza, *Atrapados I. El juramento* (Buenos Aires: Lozada, 1972), 135-136.

⁷⁶ Trinidad Pérez Arias, “La escena artística en Quito a inicios del siglo XX: exposiciones, prensa y público”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 48 (julio-diciembre 2018): 87. Creo que todo un gran tema de reflexión y análisis es el real alcance que las diversas artes, más allá de su difusión mediática y de la supervivencia de sus productos, tuvieron en su tiempo. ¿Cuánto público, y de qué tipo, fue el que asistió a esos eventos, con qué intenciones y modificando de qué manera sus imaginarios? Son preguntas que vale la pena dejar abiertas.

activos consumidores de alta cultura sino que se mantenían en diálogo productivo con otros polos intelectuales. Miembros de estos grupos estaban al día y aportaban en lo referente a las tendencias artísticas y científicas regionales y globales,⁷⁷ pero el teatro — y cabe repetir aquí la diferenciación fundamental— tiene un límite no resoluble sin perder su esencia, en contraste a las artes de posible difusión diferida a partir de “tecnologías de memoria”:⁷⁸ requiere que los creadores y el público compartan un mismo espacio, y esa condición esporádica dificultó su naturalización. En la ciudad habían pocos espacios dónde formar una “sensibilidad estética”, pese a que se procuró expandir esas manifestaciones, como evidencia la reapertura del Conservatorio, en 1900.

Una de las actividades colectivas explícitamente definidas como “culturales” — pensadas como “artes elevadas”—, excepcionales también por su escases, pueden agruparse en la noción de “velada”, como se denominaban entonces. Estas actividades, para una ciudad de misa temprana y pronto recogimiento, se abrían al tiempo poco común de lo nocturno, de luz tenue e invitación a una actitud de contemplación y apertura. Las más significativas eran presentadas en el Sucre, con el aval del Ministerio de Instrucción Pública que, al parecer, cedía el espacio sin costo;⁷⁹ casi todas eran convocadas por una motivación extraescénica: celebrar, homenajear o apuntalar autoridades, acontecimientos memorables o instituciones. Y se debe insistir en esa característica: la mayoría de eventos surgían para celebrar algún hecho no estrictamente relacionado con lo artístico; sino que el propósito de “amenizar” el acto abría secciones donde se presentaban artistas, muchos de los cuales no eran profesionales. Como se verá en el próximo capítulo, un evento de ese tipo tuvo lugar en 1924, con la presentación de un grupo de estudiantes del curso de Declamación del Conservatorio, que se constituyó en la matriz de las compañías de teatro nacionales.⁸⁰

Pese al marco de la convocatoria, algunas de esas veladas artísticas expusieron la búsqueda de contemporaneidad con las creaciones de la intelectualidad local, sobre todo con la literatura. El investigador Álvaro Alemán propone que algunas de ellas sirvieron

⁷⁷ Como refiere Bustos, en el área de la historiografía, intelectuales como Jacinto Jijón y Caamaño no solo estaban al día de los debates contemporáneos, sino que incluso mantuvieron activos contactos con intelectuales a nivel regional. Véase Bustos, *El culto a la nación...*, 272 y ss.

⁷⁸ Véase Debray, *Introducción a la mediología*.

⁷⁹ Respecto al manejo administrativo del teatro poco se ha podido relevar, por falta de fuentes que lo expliciten.

⁸⁰ “Homenaje a una princesa”, *El Comercio*, 9 de junio de 1924: 6.

para difundir la producción de poetas como los modernistas.⁸¹ Sin embargo, por su poca frecuencia, operaban más bien como espacios de afirmación autoreferencial y encuentro entre los creadores y su círculo cercano; con un cierta exposición y capitalización simbólica de los asistentes, sin que constituyesen formas socialmente sólidas o regulares de consumo cultural: no había un sector social que demandase de esas creaciones como un bien necesario para su reproducción y reafirmación simbólica. No se debe perder de vista que otras formas artísticas, como las literarias, se desarrollan por fuera de del consumo en interacción, y podían producirse por fuera de una demanda colectiva.

La misma forma de “velada” evidencia su carácter excepcional, no era parte de un consumo cultural enraizado. En mucho, su función era la reafirmación de nichos de sociabilidad entre los convocados y participantes;⁸² incluso entre los grupos modernizadores, cuya mecánica interna aún operaban según “rituales de reconocimiento” de una república aristocrática.⁸³ Algunos programas de esas veladas dejan claro que se constituían por un conjunto de pequeños actos artísticos, cual variedades, de distinto estilo, sin obras de larga extensión. Casi infaltable, en el centro, el discurso celebratorio —tan similar en la tradición escénica a la loa del Siglo de Oro que parecería una de las pocas “formas” teatrales que se aclimató al ambiente sin asumirse como tal—, de oratoria llena de aspavientos retóricos y pretensiones poéticas.⁸⁴ Dentro de esa lógica, las compañías nacionales de teatro conformadas desde fines de 1925, participaron de esos eventos, como un elemento complementario. Por ejemplo, en abril de 1927 se realizó una velada literario-musical para premiar a los ganadores del Concurso Nacional de Literatura promovido por la revista *América*, donde junto a

⁸¹ Álvaro Alemán llega a afirmar que el Sucre tuvo un “papel fundamental en la consolidación de audiencias para la literatura ecuatoriana”, principalmente entre 1919 y 1922, a partir de unas pocas veladas modernistas de vocación liberal y cierto espíritu escapista del arte por el arte, con cuadros vivos femeninos llenos de alegorías, declamación patética y música acompañante. Álvaro Alemán, “El Teatro Nacional Sucre como espacio literario”, en *Sube el telón...*, 262 y ss.

⁸² Late aquí el mismo impulso de celebración pomposa con que en los colegios eclesiásticos se recibía a las nuevas autoridades civiles en el período colonial. Actividad única, para la que se habían preparado con antelación los participantes, pero que no expresaba una real práctica de producción cultural regular.

⁸³ Eduardo Kingman, “Estudio introductorio: lo urbano, lo social, la historia social urbana”, en *Historia social urbana. Espacios y flujos*, comp. Por Eduardo Kingman (Quito: FLACSO Ecuador / Ministerio de Cultura, 2009), 27.

⁸⁴ Un ejemplo significativo, ya para 1926, puede ser la Velada Literario-Musical organizada por la *Revista América* premiando un concurso literario convocado para celebrar el XCV aniversario de Juan Montalvo. Junto a los discursos, interpretaciones de orquesta y recitaciones, la Compañía Nacional de Comedias y Variedades aportó con cantos, declamaciones y tango escenográfico. “La velada literario-musical verificada en el Teatro Sucre y la Prensa de Quito”, *Revista América*, n.º 17-18, año 2 (abril-marzo 1927): 152-154.

literatos y agrupaciones musicales del Conservatorio, participó la Compañía de Comedias y Variedades.

Pocas veces es dable al público de Quito presenciar un espectáculo como el que se efectuó antenoche en el Teatro Sucre [...]

El Teatro había sido engalanado con festones y banderas que con la profusión de luz ofrecía un aspecto encantador.

La concurrencia selecta y numerosa, pues la Sociedad de Quito, había querido en esta ocasión demostrar su júbilo por la fiesta en honor del Cosmopolita [Juan Montalvo], y llenó nuestro Coliseo con la aristocrática belleza de sus damas y señoritas.⁸⁵

Tras himno con orquesta, discurso, pieza oratoria “de mucho mérito” y solo de piano, nuevo discurso y entrega de premios, declamación de poesía por parte de una de las actrices (Carlota Jaramillo), tercer discurso y nievas declamaciones, la compañía teatral se encargó del tercer acto, y “supo escoger muy bien los números con los cuáles aportaba [al] éxito de una de las más brillantes fiestas sociales que se han realizado desde alguna época a esta parte en el ‘Sucre’ ”.⁸⁶ Los aportes de la agrupación fueron romanzas, cantos, “tango escenográfico”, versos y declamación coral. Conferencias y charlas también animaban el encuentro de grupos intelectuales y otros que se sentían convocados por estos elevados eventos. En 1918, una crónica de Ramiro de Sylva en el semanario *Caricatura* resaltaba esa vocación como uno rasgo costumbrista de la ciudad:

El tema para comentar y discutir es inagotable. No faltan los eruditos, los noticiosos que gesticulan con aplomo, autoridad y talento. También se han presentado la oportunidad para los conferencistas profesionales que, sabemos, sueñan en aplausos y aclamaciones; hoy se encuentran dedicados a confeccionar discursos que serán recitados en los salones del ‘Teatro Sucre’, ‘Sociedad Jurídico Literaria’, Colegio ‘Nacional Mejía’, ‘Asociación Católica de la Juventud’, ‘Artística e Industrial’ y cien agrupaciones más por el estilo.⁸⁷

La burlesca perspectiva del cronista, que se ensaña con lo que él consideraba pretenciosidad sin contenido, permite perfilar la relativamente lenta dinámica de la ciudad en esas primeras décadas del siglo. Al ironizar sobre “los hombres de talento”, asumidos intelectuales, de entre 20 y 30 años, eran caracterizados por el cronista como “enormes cabezas de conocidos eruditos, doctores, críticos, conferencistas y poetas,

⁸⁵ “La velada literario-musical verificada en el Teatro Sucre y la prensa de Quito”, *Revista América*, n.º 17 y 18 (abril-mayo 1927), 152.

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ Ramiro de Sylva, “Crónicas de Quito. La Señora Doña Gripe”, *Caricatura*, n.º 3 (22 de diciembre de 1918):10.

abrumados bajo el peso del pensamiento. Siento tan inofensivos, no aspirando otra cosa que a la domesticidad de un empleo público. Tal vez sufren y por eso reímos”.⁸⁸

La crónica, bajo una pintura folclórica, pone en tensión una pretendida, y con frecuencia falsa, intelectualidad, que buscaba espacios de reconocimiento, de quienes decía: “¿qué sería de nosotros que no tenemos ni circos, ni teatros cómicos, ni nada que nos haga reír; fuera de estos buenos, de estos agradables”, comentario con el que, de paso, ayuda a reconstruir el ambiente escénico de la ciudad.⁸⁹ Una década después, el formato conferencia todavía tenía la relevancia suficiente como para merecer primera plana. En agosto de 1929 la portada de *El Comercio* anunciaba: “El Eterno Femenino [...] última Conferencia que [el ‘eminente orador árabe doctor Habib Estéfano’] dedica a la sociedad de Quito, y versará sobre el siguiente tema: ‘Las Tres Joyas del Corazón’”, evento que tuvo “numerosa y selecta concurrencia”.⁹⁰ Asimismo, en septiembre de 1934, el Teatro Sucre era ocupado para una “charla lírica” del escritor español Federico García Sanchiz,⁹¹ como quince días antes en el mismo teatro había sido donde pronunciaba largo discurso de apertura de gobierno el nuevo presidente Velasco Ibarra,⁹² para cuyo acto el mismo Sucre fue mejorado.⁹³ Aún a fines de 1939, recitales de la declamadora María Manuelda ocupaban publicidad, notas y precios de entradas que duplicaban las de una obra regular.⁹⁴

Estos casos puntuales permiten notar que en el transcurso de todo el período estudiado, el Sucre siguió siendo un lugar de exposición de la oratoria de vocación escénica. Con variaciones del discurso argumental, los concursos de poesía —como los juegos florales—,⁹⁵ los ocasionales “debates”, ejercicio intelectual de carácter agonal donde dos argumentadores defendían posturas diferentes sobre un tema designado o,

⁸⁸ Ramiro de Sylva, “Los hombres de talento”, *Ibíd.*, n.º 4 (1 de enero de 1919): 4.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ “El eterno femenino [...] última Conferencia que [el ‘eminente orador árabe doctor Habib Estéfano’] dedica a la sociedad de Quito, y versará sobre el siguiente tema: ‘Las Tres Joyas del Corazón’”, *El Comercio*, 17 de agosto de 1929: primera.

⁹¹ Federico García Sanchiz, “Única ‘Charla lírica’ titulada” [publicidad], *El Comercio*, 15 de septiembre de 1934: 2.

⁹² Jose María Velasco Ibarra, “Discurso del Pte. Dr. Velasco I. al posesionarse al mando”, *El Comercio*, 1 de septiembre de 1934: cuarta.

⁹³ “Gasto del arreglo del Sucre para la transmisión”, *El Comercio*, 15 de septiembre de 1934: cuarta.

⁹⁴ María Manuelda, “Último recital” [publicidad], *El Comercio*, 5 de noviembre de 1939: 3.

⁹⁵ Ejemplo de ello eran los juegos florales a las reinas de belleza, como el presentado en 1928, en el que ganó Humberto Salvador (uno de los autores que se vinculó con el *boom* del teatro local, a la escritura dramática con voluntad de puesta), como se verá en el cuarto capítulo de este trabajo. Sobre ese evento particular véase Alemán, “El Teatro Nacional...”, 262 y ss.

como señala una nota de 1927, el “reflorecimiento cultural” por la convocatoria de la Universidad Central a sus estudiantes para disputar el “trofeo de la séptima encuesta Coubertin”,⁹⁶ contienda intelectual “cuyos frutos han sido saboreados con fruición y simpatía por el auditorio público que en esas pruebas, hace de juez ecuánime y de observador discreto”.⁹⁷ Eventos que eran igualmente presentados en el Sucre como velada-acontecimiento. Al igual que el 23 de mayo de 1931, un día antes de la conmemoración de la Batalla del Pichincha,⁹⁸ cuando la misma Universidad Central celebró el “II Debate de Historia Nacional”, bajo el tema “La conquista del Imperio Incásico por los españoles, contribuyó o no al mejoramiento de la cultura autóctona?”.⁹⁹

Aunque esporádicas, estas exploraciones muestran la voluntad de hacer del ejercicio intelectual una exhibición, teatralización que pone en escena el ejercicio legitimado socialmente del pensamiento, y a la vez pone en escena y teatraliza la declamación y retórica de voluntad sofista. Vale resaltar que esa práctica también expresa formas discursivas socialmente instituidas y legitimadas en la ciudad, en tanto prácticas recursivas usadas por sujetos sociales presentes en el espacio público. En una sociedad donde la oratoria de púlpito y estrado, de clérigos y leguleyos, tuvo suprema importancia, estas escenificaciones adquieren un valor particular.

De acuerdo a los documentos revisados, es posible afirmar que hacia 1940, cuando concluye el período de investigación y las compañías teatrales habían declinado, la actividad del Sucre volvió a ser esporádica y, cuando en décadas posteriores arribaron compañías extranjeras o se desarrollaron iniciativas locales, el carácter de relevante se repetía por su propia extrañeza, aún repetía las formas ya referidas. Es así que en la década de los 50 propuestas teatrales particulares, como las del alemán Karl Loewenberg o los ecuatorianos Sixto Salguero o Francisco Tobar García, que procuraron cierta continuidad, dependieron de la tenacidad de sus creadores y gestores particulares, más que de las condiciones del medio.

⁹⁶ Pierre de Coubertin, historiador y docente francés, fue el promotor de los modernos Juegos Olímpicos, que recuperaban la práctica de la Grecia clásica.

⁹⁷ “El reflorecimiento cultural: debates, concursos, universidad popular”, *El Día*, 11 de noviembre de 1927: 3.

⁹⁸ Definida oficialmente como el acontecimiento fundante de la nación ecuatoriana

⁹⁹ El ganador del evento recibiría la Medalla de Oro González Suárez y habría “Diplomas de Honor” para cada uno de los debatientes y una obra de Historia, sorteada entre los mismos. “Mañana se efectuará en el Teatro Sucre el Debate de Historia Patria entre Universitarios de la Central”, *El Comercio*, 22 de mayo de 1931: primera.

2. Nuevas poblaciones y entretenimientos para una ciudad en expansión

En los estudios sobre las transformaciones de la ciudad en las primeras décadas del XX, autores como Guillermo Bustos y Milton Luna recalcan el crecimiento poblacional como efecto de la migración interna, que no solo derivó en nuevas prácticas sociales del “espacio vivido”,¹⁰⁰ sino que vincularon a la nueva población a la dinámica de la ciudad de manera expectante, con disposición para adherir a nuevas prácticas de consumo. Algunos componentes de esa migración bullente son señalados por Luna de la siguiente manera: “hasta 1930 es de pueblerinos, campesinos blanco-mestizos. La migración, resultado de un aumento poblacional en el agro y de la crisis de la pequeña propiedad”.¹⁰¹ Mientras Bustos señala que la ola migratoria de finales de XIX y primeras décadas del XX decreció entre 1922 y 1936, lo que permite pensar en una población ya “aclimatada”, pero aún marcada por los cambios vitales. Respecto al porcentaje de migrantes en la población citadina, se pueden marcar, para lo que interesa en esta indagación, dos tipos de miradas, la del migrante que accede a la ciudad como experiencia de novedad completa, y el habitante anterior, ambos testigos de los cambios acelerados: llegada del primer vehículo en 1901, servicio de tranvías eléctricos en 1914 y arribo del primer avión en 1920, entre otras novedades.¹⁰²

La población emigrada a la ciudad requería, por su propia subsistencia, de una actitud permeable respecto a cómo manejarse en nuevos territorios sociales, pues a veces la misma ciudad mutaba, así como una reconfiguración de sus propios gustos y deseos, en una urbe que ofrecía novísimas experiencias. El pueblerino, que ocasionalmente podía asistir a una experiencia escénica, la circense como la más recurrente en los pueblos, de pronto habitaba un espacio donde los “circos” una eran posibilidad permanente. Luna propone que las tensiones de clase generadas por “los de abajo”, coadyuvaron a romper —aunque quizá habría que matizar con “fracturar”— las “rígidas barreras de la segmentación social.” Entre estos sujetos se encontraban los indígenas ladinizados, que pasaron a expresarse como mestizos para participar en una sociedad marcadamente jerarquizada. Según el mismo Luna, un sector de “chagras” abandonó prontamente sus identidades territoriales originales para adoptar códigos ciudadanos.¹⁰³

¹⁰⁰ Bustos, “Quito en la transición...”, 165-171.

¹⁰¹ Luna, “Los mestizos, los artesanos...”, 200.

¹⁰² Bustos, “Quito en la transición...”, 170.

¹⁰³ Luna, “Los mestizos, los artesanos...”, 192 y 201.

Las disputas clasistas y raciales de los sectores populares estudiadas por Luna muestran que la emigración fue un factor constitutivo del Quito de las primeras décadas del XX encarnado, de manera representativa, en el ambateño Ernesto Albán Gómez, que desde 1937 representó el personaje teatral más emblemático de la identidad local: el chulla Evaristo Corral, travestismo intencional o espontáneo del chagra que, en su transmutación barroca se vuelve emblema de lo que lo pretendía apartar, y del que se hará una reflexión más tenenida en el capítulo cuarto.¹⁰⁴ Al tiempo que otros grupos, como los cholos y otros sectores subalternos, mantienen diversas y complejas formas de habitar el espacio y relacionarse con el poder.¹⁰⁵ Siguiendo a Juan Maiguashca, Bustos propone que para en esos años la noción de “pueblo” “aparece como una identidad social de tipo incluyente, puesto que logra nuclear o expresar las demandas de diversos sujetos”.¹⁰⁶

Sin embargo, los discursos y perspectivas de los diarios —expresión de una voluntad modernizadora, más allá de sus particularidades ideológicas— evidencian un modelo de civilidad, un proyecto de constitución ciudadana, donde la definición de “pueblo” en relación a los espacios de entretenimiento se puede entender en dos sentidos, según la perspectiva de cada caso. El primero: la expresión genuina de una identidad esencialista de la población terruñal, como el concurso de “sal quiteña”, que en mayo de 1927 organizó el municipio, con gran cantidad de inscripciones:

ya que es tradición el buen gusto del pueblo quiteño, su natural inclinación al arte y la sal que derrocha. El pueblo quiteño es tradicionalmente epigramático. Posee gran facilidad de repertizar los más agudos gracejos. Sus dotes espontáneas tienden al donaire, como si algo de la agilidad mental andaluza se le hubiera dado por herencia. Es un pueblo eminentemente artista [...] El número popular de chistes, canciones y recitaciones de la Plaza de Toros ha de ser uno de los más regocijados, porque el corazón del pueblo, en toda su poesía y sus jocosidades se pondrá en acción.¹⁰⁷

El segundo sentido suele encontrarse bajo la idea paternalista de integrar al nuevo esquema capitalista a los sectores subalternos, a los que había que educar, disciplinar, amparar y aupar, para evitarle desgracias. Así, ante la represión y muerte de

¹⁰⁴ Bustos estudia la figura del chulla y su tensión entre las identidades raciales, la nostalgia y sus características vitales. Bustos, “Quito en la transición...”, 186 y ss.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, 182 y ss.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 180.

¹⁰⁷ “La sal quiteña”, *El Comercio*, 19 de mayo de 1927: 3. Muy significativo, ese 1927 fue emblemático para visibilizar a las compañías teatrales locales, pues el municipio generó multitud de eventos y premios, uno de cuyos estelares fue el concurso de compañías, que terminó salomónicamente dando un premio a la ejecutante más destacada de las tres compañías para entonces sobrevivientes. Se desarrolla el tema en el capítulo segundo del presente trabajo.

obreros en Quito, Guayaquil y Milagro en octubre de 1931, con la caída del presidente Isidro Ayora, un editorial de Alfredo Martínez lamentaba la necesidad de “corregir” la protesta con la fuerza armada, y agregaba: “El pueblo, este pobre y miserable pueblo ecuatoriano, abandonado de todos cuantos pueden hacer su felicidad, no mejorará nunca si no se le baña en el agua saludable de la cultura: si no se le enseña a practicar el honor y el sacrificio con ejemplos elocuentes”.¹⁰⁸ Como se puede notar, la educación y la cultura se consideraban la panacea que, entre otras cosas, podía limar los conflictos de clase y permitir el mejoramiento y ascenso social.

El sentido variado de las notas se utilizó según la intensión y proyección política del emisor, cosa que no solo sucedía en los impresos sino que se puede ver también en las estampas quiteñas, género teatral menor, que surgió y se consolidó en la década de los 30: el pueblo, en su segunda acepción, se representó en formas más realistas-costumbristas —indígenas borrachos, policías, criadas enamorándose, etc.— mientras que la primera acepción, sin duda, se consolidó en la mirada irónica y distanciada del chulla Evaristo Corral, personaje se mantendrá activo en la interpretación de Ernesto Albán desde 1937 hasta la muerte del actor, en 1984: el empleado de trabajo burocrático medio bajo, pícaro y dicharachero, borrachín y misógino sin aspavientos, sobreviviendo al centavo y adaptándose para sobrellevar la situación y mantener el *statu quo*.¹⁰⁹

Una de las primeras referencias al teatro local se registra en una crónica periodística de fines de 1925, que al tiempo de describir una buena cantidad de barrios “sumergidos en un sueño de siglos [de] tan pacíficos, tan tranquilos, tan silenciosos y tan apartados”, los contrastaba con “la agitación y tráfago de las modernizadas calles centrales, cómodas y concurridas, de alegre aspecto”,¹¹⁰ con espectáculos como corridas de toros, cine, exposiciones pictóricas y el muy emergente teatro local.

La capital prometía no solo nuevos puestos de trabajo —el aparato de Estado, en procesos de expansión y consolidación, absorbió buena parte de las capas media en

¹⁰⁸ Alfredo Martínez, “Los responsabilidades de los poderes públicos y la cultura en el pueblo”, *El Comercio*, 20 de septiembre de 1931: primera. La nota seguía “si no se le cultiva la voluntad, el carácter; si no se le hace conocer sus responsabilidades como ciudadano íntegro frente a los problemas de la Nación y de la familia humana. La ciudadanía de la clase menesterosa no está en saber LEER y ESCRIBIR. No tiene precio el individuo que escribe y lee la papeleta dictada por algún politicastro. Ciertos actos de la vida republicana no se practican con toda honradez y conciencia”. Énfasis en el original

¹⁰⁹ La complejidad sobre la composición de los sectores económicos en la ciudad durante el período, lleno de transmutaciones y cambios que evaden categorías agrupadoras como “subproletariado”, es propuesto por Bustos, “Quito en la transición...”, 175 y ss.

¹¹⁰ “Croniquillas callejeras”, *El Comercio*, 27 de diciembre de 1925: 1.

emergencia— sino formas de vida, donde la novedad, como experiencia cotidiana, se imponía y borraba la vivencia tradicional, transmitida y reiterada en las poblaciones pequeñas, de mundos adocenados y rutinarios. En contraste, la ciudad ofrecía novedades, estímulos que perfilaron la sensibilidad y forma de asumir el mundo, y eran cada vez más numerosos, concentrados en el centro de la ciudad.

La tensión entre la mirada asombrada ante las novedades del progreso, junto al melancólico recuento de las experiencias tradicionales en extinción, fue la doble veta que nutrió muchas crónicas periodísticas, no solo en Quito sino a nivel nacional. Medardo Ángel Silva, como cronista de Guayaquil, es un gran ejemplo similar al de Roberto Arlt en Argentina. Para el caso quiteño, el principal exponente del período es Alfonso García Muñoz, cuyas “Estampas mi ciudad”, surgidas en la década de los 30, nutrieron las teatrales estampas quiteñas, sainete entremesado del ya mencionado Ernesto Albán y su personaje: el chulla Evaristo.

La demanda de modernización en Quito llegó incluso a la Iglesia, a la que se le impuso un “reglamento de campanas”, para mesurar su uso.¹¹¹ La civilidad fue el paradigma en la reconfiguración de la ciudad, de manera que en el tranvía no podían ingresar “pasajeros que por su aspecto exterior tengan apariencia de mugrientos, enfermos o ebrios”,¹¹² al tiempo que se buscaba consolidar una ley seca¹¹³ como medida “contra la violencia”.¹¹⁴ Estos fueron parte de los gestos y discursos estatales y municipales que dieron cuenta del ideario occidental de civilización como clave de convivencia urbana. Pero, en aparente paradoja, muchas notas dejan que la insistencia sobre el cambio de las acendradas costumbres populares “no civilizadas” se entrecruzaba con el lamento sobre la lenta pérdida de valores tradicionales en la urbe, contradicciones sobre las que se crecieron las sala de entretenimiento del período.

En las décadas de 1920 y 1930 los espectáculos eran reducidos, pese a la sensación de exceso que las notas de prensa puedan generar. Lo que creció fue la clase

¹¹¹ “Circular número 32, sobre el Reglamento de Campanas”, *El Día*, 1 de noviembre de 1927: 5.

¹¹² Un lector de *El Comercio* festejaba la decisión, aunque insistía en aclarar y profundizar las restricciones, “para que los indios y cholos se vayan acostumbrando a los zapatos, si desean servirse del tranvía, y se quiten el poncho”. Seguía: “Por algo de ha de empezar para que vaya desterrándose el aspecto indecente que a ratos tiene la ciudad por las sucias indias que lo invaden, divorciadas del jabón enemigas del agua limpia”. “Por la decencia urbana” [editorial], *El Comercio*, 23 de abril de 1926: 2.

¹¹³ Creada tras la revolución de 1925, sin duda esta ley buscaba emular la de Estados Unidos, en vigor desde 1920. “La ley seca. Resultados favorables que ha producido”, *El Comercio*, 25 de agosto de 1925: octava.

¹¹⁴ Medida que implementó el gobierno juliano. “Las burlas a la ley seca”, *El Comercio*, 20 de enero de 1926: 2.

media, así como su capacidad adquisitiva para el consumo de bienes suntuarios, que permitía la regularización del acceso a entretenimiento secular.¹¹⁵ Por sobre el trabajo y la supervivencia, como todos, estos sectores medios requerían, buscaban y demandan también existir en el ocio y en el entretenimiento. Parte de la población demandaba bienes explícitamente “culturales”, así lo afirmaba una nota de 1918: “se cierran los teatros y asoman las pesetas. Hasta hay gente, nos aseguran, que a fuerza de no tener en qué gastar va formando capitales”.¹¹⁶ Ya en 1925, otra crónica describía el cambio de esa polaridad relativa:

Los espectáculos públicos se han multiplicado. A las corridas de toros se han sucedido las representaciones de otro género: el arte mudo de la pantalla y las tonadillas, amén de las exposiciones de pintura que constituyen éxito resonante. A esto debamos añadir el cultivo del drama interpretado por los artistas nacionales que dedican su habilidad y su fervor a las tablas, haciéndose aplaudir desde la iniciación de tan difícil carrera. ¡Sigán por la senda del estudio para que cosechen frescos laureles!¹¹⁷

La crónica evidencia el surgimiento, sin antecedentes, de la práctica teatral, encomia las expectativas que abría y enumera los acontecimientos que actualizaban la práctica de consumo cultural colectivo. Al menos desde la perspectiva de los diarios, aunque construye un discurso mediado, el teatro de esas dos décadas fue consumido por esa clase media a la que se ha hecho ya referencia, no solo por la posibilidad de “derroche” suntuario,¹¹⁸ sino por el contenidos de las obras, tema que se desarrolla a lo largo del capítulo.

¹¹⁵ Sigo aquí la definición de Milton Luna para pensar esta grupo social en la ciudad durante los 20: “entendemos por clases medias a empleados públicos, oficiales del Ejército, profesionales, aristócratas venidos a menos, intelectuales, profesores y estudiantes”. Milton Luna, “Historia y sociedad: el rol del Estado y de las clases medias”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, ed. por Jorge Dávila Vázquez, vol. 5, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007), 16.

¹¹⁶ Ramiro de Sylva, “Crónicas de Quito. La Señora Doña Gripe”, *Caricatura*, n.º 3, 22 de diciembre de 1918: 10.

¹¹⁷ “Croniquillas callejeras”, *El Comercio*, 27 de diciembre de 1925: primera.

¹¹⁸ Ver Tabla 1, de costo de entradas en el período, capítulo primero.

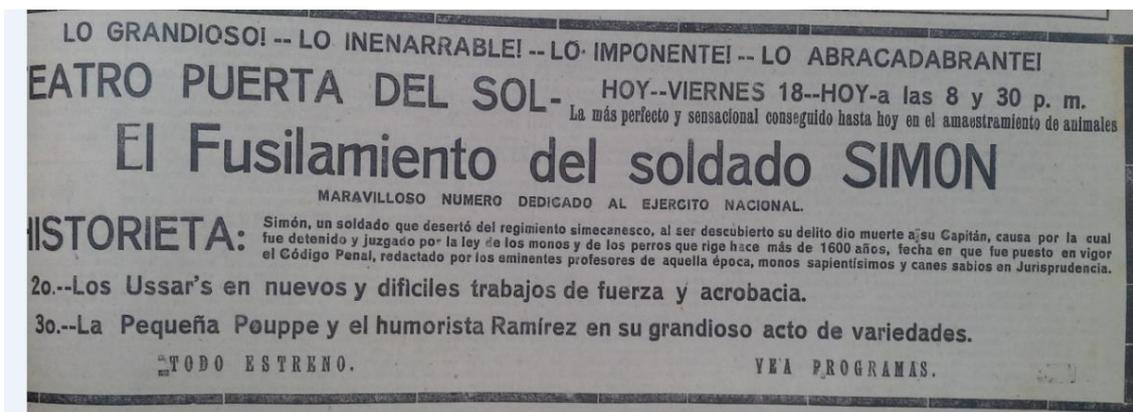


Figura 1. Publicidad de la Compañía Internacional Aloma Espinetto.
Fuente: “El fusilamiento del soldado Simón” [publicidad], *El Día*, 18 de noviembre de 1927: primera.

Los espectáculos dirigidos a los sectores medios de tendencia más popular, tuvieron un carácter más circense, de asombro y de variedades, que adherían a las musicalidades regionales y locales en consolidación, como el pasillo, y se presentaban en las salas cinematográfico-teatrales de la empresa *Ambos Mundos*, como consta en los anuncios del periódico. Este tipo de acontecimientos escénicos se definen aquí como “teatro del estar”, que puede ser más fragmentario y libre de exigencias de sentido, en contraste a otro “teatro del hacer”, más articulado a la puesta en escena de seres en vivencia conflictiva y con más tendencia a la “generación de sentido”, de acuerdo a la definición del dramaturgo argentino Mauricio Kartun.¹¹⁹

Entre los espectáculos cabe mencionar la larga temporada de la Compañía de Perros Amaestrados de Aloma Espinetto, en 1925; mientras que en las variedades, la Compañía de Operetas-Zarzuelas-Comedias y Variedades Amparito Valdivieso, con revista, juguete cómico y variedades, todo en un acto,¹²⁰ en 1928, así como el espectáculo de artistas latinoamericanos, interpretando y bailando las canciones de moda junto a “sketchs chistosísimos y picantes”, que se presentó hacia 1934.¹²¹

Los sectores medios más formalizados tendieron a consumir las obras presentadas en el Teatro Sucre, entre las obras contemporáneas de compañías itinerantes extranjeras y locales, junto a la dramaturgia nacional. Y aunque el Sucre era el espacio de la “alta cultura”, podía bañarse del asombro popular con actos de hipnotistas u otros

¹¹⁹ Kartun, “El actor popular”, 297.

¹²⁰ “La princesa Kokhama” [publicidad Compañía de Operetas-Zarzuelas-Comedias y Variedades Amparito Valdivieso], *El Comercio*, 13 de octubre de 1928: 5.

¹²¹ “Un gran espetáculo” [publicidad Cuzcatlan & Muñoz], *El Comercio*, 28 de agosto de 1934; 3. “Como ve Ud. es un gran programa”, marcaba la propaganda.

de similar talante.¹²² También las variedades estuvieron presentes, pero como un elemento aledaño, sección última del espectáculo, un “fin de fiesta” o “variedades” que da cuenta de que entre ambas miradas no había una fractura tajante, sino que la frontera entre un sector u otro era lábil y con frecuencia la manifestación de una distinción económica. De otra parte, la delimitación del público a partir del contenido de las obras representadas es una ruta a seguir, pues entre fines de los 20 y durante los 30 surgió una dramaturgia local con vocación de realismo y exploraciones psicológicas —como recalca el investigador y crítico Ricardo Descalzi—¹²³ fueron dos claras líneas de preocupación del teatro de autor, en diálogo con la Generación del 30, de la que algunos de los dramaturgos eran parte, y con las vanguardias europeas. Dichas obras se presentaron en el Sucre, para un público de clase media de similar voluntad intelectual y sensible ante esa realidad. Incluso en contenido y la perspectiva de las estampas costumbristas iniciales, que se presentaban en el “fin de fiesta” (al concluir las obras centrales),¹²⁴ podían tener interés para quienes no eran parte directa del grupo representado, como denuncia o exposición de la pobreza y la complicidad de los sectores medios en que se mantuvieran dichas condiciones sociales. Así, por ejemplo, las terribles estampas de indígenas borrachos y sufridos existieron no para que estos se vieran a sí mismos —pues la aproximación era esquemática y simplificadora— sino para aquellos que los veían a la distancia en el espacio urbano, y mediante el teatro, se aproximaran a esas vidas alienadas por la pobreza o el alcohol. Aunque sus propias miserias y alcoholismos, representados en escena, hubieran cobrado otro carácter. Más tarde, en un segundo período de la estampa quiteña, el personaje Evaristo Corral y Chancleta, que se impuso desde fines de los 30 y monopolizó el género, sí representó a

¹²² “Arte y teatro. Experimentos del Dr. Javier en el Teatro Sucre”, *El Comercio*, 3 de abril de 1928: 5.

¹²³ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 3, 737 y ss.

¹²⁴ De las humorísticas de monólogo, de caracterización de tipos y situaciones que desde inicios de la década de los 30, Telmo Vásquez hizo recurrentes y matriz referencial del género “el enamoramiento típico del indio a la longuita”; el cura, con un “sermón sobre la moda de las mujeres”; el orador, “con sus discursos de circunstancias que los mismo valía para un centro comunista, como para un entierro y hasta una boda”: “las espontáneas carcajadas crecieron cuando la pieza oratoria fue dedicada al novio, por lo picaresca que resultaba la aplicación”. “La Compañía de Variedades”, *El Comercio*, 9 de mayo de 1931: octava; “Teatro Sucre”, *Ibid.*, 11 de mayo de 1931: primera; “Compañía Nacional de Comedias y Variedades”, *Ibid.*, 11 de junio de 1931: quinta. Como se podrá ver, todas de 1931. Las más elaboradas y agrídulces, surgidas hacia fines de la década del 30 y los primeros años del 40 eran “El chapa”, de Alfonso García Muñoz, “El zapatero de La Tola”, de Leonardo Páez y “Farra de Indios”, de Gregorio Cordero y León, en *Estampas quiteñas interpretadas por Ernesto Albán* (Quito: Fray Jodoco Ricke, 1949), 111-117, 89-98, 221-228). Se dedicará especial atención al tema en el cuarto capítulo del presente trabajo.

parte de ese público teatral, autoasumido como clase media, sea de estratos más o menos acomodados, como su carácter cómplice e invadido de referencias específicas lo muestran. Por ejemplo, al mestizo:

se lo ve apropiarse del discurso nacional esgrimido desde arriba y disputarse codo a codo con, las élites, la posición de eje de la ecuatorianidad en formación. Esto le sirvió para colocarse, en términos sociales y políticos, en calidad de interlocutor de importancia en el debate nacional; y le ayudó, en términos psicológicos, a que de alguna manera pueda sacudirse del sentimiento de inferioridad al que durante centenares de años había estado sometido e intentar, en este sentido, colocarse en el mismo plano con sus antiguos “amos y señores”.¹²⁵

A la par de las capas medias estaban en formación, existían otros procesos de conflictividad social, tensiones étnicas y de clase en una sociedad cada vez más compleja,¹²⁶ que entre sus entretenimientos regulares tuvo las corridas de toros — tradición colonial muy apreciada, pese a puntuales cuestionamientos—¹²⁷ y actividades hípicas, que por mucho tiempo siguieron siendo posibilidades incluyentes. El deporte aún no era entretenimiento de multitudes, aunque sí era una práctica en desarrollo. Los diarios le dedicaban secciones y se puede entrever el lento acento en el fútbol, aún en proceso de gestación.¹²⁸ En un largo balance sobre el deporte de 1928, *El Comercio* dedicaba una plana a deportes como el box, el tenis, la hípica, el ciclismo, el atletismo y, solo de manera colateral, al fútbol, recalcando, con voluntad patriótica, la “pelota nacional” como el deporte local, actividad que prometía ser la manifestación territorial del cuerpo disciplinado en competencia agonal. Valga notar que durante el período, los impresos fomentaron este “viril deporte”, que mantuvo un comité en la federación deportiva.¹²⁹

¹²⁵ Luna, “Los mestizos, los artesanos...”, 195.

¹²⁶ Bustos “Quito en la transición...”, 165.

¹²⁷ En el primer tomo de su *Historia general de la República del Ecuador*, publicado en 1890, Federico González Suárez hace referencia a cómo en fiestas religiosas coloniales “se solemnizaban con danzas profanas, con corridas de toros, con entretenimientos pecaminosos, sin que nadie cayera en la cuenta de la chocante contradicción que había entre lo puro, lo ortodoxo de las creencias especulativas, y lo supersticioso de muchas prácticas exteriores”. Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, t. I (Quito: Imprenta del Clero, 1890), 9, Fondo Ecuatoriano Republicano, Biblioteca Digital Casa de la Cultura Ecuatoriana, <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/960>.

¹²⁸ En el caso del fútbol, la década de los 20 fue el período de conformación de algunos clubes y confederaciones deportivas, pero recién en 1940 se jugó el primer torneo nacional. “Rueda el balón”, en *La historia del campeonato ecuatoriano. El fútbol que más nos gusta: Libro I. 1899-1971*, coord. por Patricio Granja (Quito: Ediecuatorial, 2015), 15-25.

¹²⁹ “Los deportes en 1929”, *El Comercio*, 1 de enero de 1929: 7.

La presencia del fútbol —que posteriormente, en alcance global, ganará el alma de las poblaciones en conformación— se iba consolidando, si bien como entretenimiento, también en la función de su carácter sanitario, en tanto actividad física.¹³⁰ Si hasta 1928 no era más que una referencia lateral, ya en 1929 se registra el fomento de pequeños torneos, y ya decisiones de la Federación Deportiva Nacional sobre la disciplina podían generar polémica, aunque las secciones de “actividades deportivas” seguidas por los medios topaban diversidad de actividades sin demasiada diferencia jerárquica.¹³¹ Para la década de los 30, la página “Actividades Deportivas” era infaltable en los diarios —cosa que nunca llegó a pasar con las actividades de entretenimiento sala—, y el fútbol local tenía una mención regular.¹³² Al contrastar la cobertura temática en la década del 30 se evidencia que mientras más cobertura y secciones se dedicaron al deporte, menos atención se le dio a las actividades escénicas, de tal manera que al terminar la década el teatro había dejado de tener interés para los impresos, al tiempo que el deporte pasó a ser el gran entretenimiento de masas, que convocaba sectores medios y populares y se convirtió en la forma parateatral más convocadora y aglutinante, exhibición que permitió a buena parte de los espectadores desfogar sus pasiones contenidas, bajo la pátina de la civilidad.

Para terminar de delimitar el panorama de actividades de entretenimiento en expansión durante el período, es imprescindible aproximarse al cine como acontecimiento de expectación, fenómeno de alcance planetario, que se iba expandió y consolidó como el entretenimiento idóneo para las masas —multiclasista tras la reafirmación sonora— para los nuevos ritmos e intereses en los centros urbanos bullentes y en despliegue. Los primeros filmes eran mudos, y todavía tenían que negociar su condición entre el entretenimiento de barraca y otro de carácter más legítimo, si no de arte. Al respecto, releva el teórico Noël Burch cómo entre 1896 y 1914, su primera etapa a nivel global, el cine era percibido despectivamente llamado “el teatro de los pobres”, sin dignidad artística y poca capacidad para la complejidad formal, más enfocado en el efecto asombrado, curioso o confirmador ante sus vistas y

¹³⁰ El fútbol, como entretenimiento colectivo, con el paso de las décadas pasó a ser sin duda el espectáculo de masas, junto al cine, más convocante, con el agregado de su carácter parateatral. Dentro del período puede verse la vocación de promocional nuevos tipos de deporte, como el polo para los sectores pudientes o el general fomento de la “Pelota Nacional”, reivindicada como deporte autóctona. “Deportes. Pelota nacional”, *El Día*, 20 de noviembre de 1927: 2.

¹³¹ “Fútbol local. Copa cervecería nacional”, *El Comercio*, 18 de noviembre de 1929; “Comunicado. Actitud de la Federación Deportiva Nacional”, *Ibíd.*, 26 de noviembre de 1929: 8.

¹³² Un ejemplo: “Actividades deportivas”, *Ibíd.*, 12 de junio de 1931: 5.

los estímulos de sus acciones, para un público popular de exigencias limitadas. Pese a los iniciales intentos fallidos de “dignificarlo”, adaptando dramas clásicos para sectores medios y burgueses, su consolidación como arte solo llegaría entre 1910 y 1915, en Estados Unidos, donde se perfiló un “público respetable”, en oposición al popular.¹³³

Sin duda alguna, el cine en Quito —fenómeno estable y expandido desde 1914— tuvo un valor significativo, pero limitado en sus inicios. Pese a lo atractivo de sus posibilidades, en lo cotidiano, todavía no tenía un carácter distinguido ni se asumía como forma de arte y, en ciertos casos, incluso, podría aventurarse, era una forma vergonzante de expectación.

En tanto a la repercusión del cine en la costumbres de consumo y la construcción de nuevos imaginarios de sociedad, recupera el investigador Santiago Cevallos, compartiendo algunos argumentos de la estudiosa Wilma Granda,

El cinematógrafo y el avión fueron algunas de las máquinas que cambiaron la apreciación de la ciudad en la segunda década del siglo pasado. Como lo destaca Granda, la percepción de la ciudad se vio modificada por la filmación aérea.

El cine desde su llegada a Quito, un tiempo después del arribo del ferrocarril, tuvo una significativa incidencia en la vida cotidiana. Este proveía, también, imágenes de las ciudades extranjeras, así como de la moda y las costumbres de los habitantes de otras latitudes.

El discurso cinematográfico mostraba nuevas posibilidades para la representación de la vida en las ciudades. Muchos escritores en el Ecuador como Palacio o Humberto Salvador se ven marcados por este nuevo arte. Ellos descubren las oportunidades —y los límites— de este lenguaje y pretenden dar cuenta de los cambios que se han suscitado con su irrupción en la ciudad.¹³⁴

Al respecto, el investigador Juan Carlos Grijalva insiste en el gran éxito del cine mudo en la década de los veinte, a la par del despliegue de industrias culturales, dentro de los procesos de modernización, tras el fin de la primera guerra mundial, donde también tienen un peso cada vez más significativo los emergentes grupos sociales.¹³⁵ Aquí, marca el autor, el cine pasó a ser parte de la vida cotidiana.¹³⁶ Estos hábitos de asistencia rutinaria, ya no excepcional, a espectáculos de entretenimiento colectivo,

¹³³ Noël Burch, *El Tragaluz del infinito* (Madrid: Cátedra, 1987).

¹³⁴ Santiago Cevallos, *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010), 88.

¹³⁵ Juan Carlos Grijalva, “Jorge Icaza, un dramaturgo intruso: Experimentación, psicoanálisis e indigenismo de un teatro polémico”, *Guaragua*, n.º 62 (2019): 26. El autor considera el carácter de “espectáculo masivo” del cine, entre otras huellas, como la influencia en la literatura de la época, por la misma expansión de su publicidad en prensa. Aquí debe considerarse que el fenómeno no solo refiere al potencial público asistente, sino a cómo empresarios como Cordovez insistieron en modernas estrategias de propaganda para atraer público. La posibilidad de recambio constante de material fílmico, a la vez que justificaba la permanente aclaración de la cartelera del día, permitía difundir el fenómeno en sí mismo.

¹³⁶ *Ibíd.*, 27.

puede afirmarse, fueron configurando un tipo de actitud de consumidor que facilitó la intención de asistir a actos de sala, como era el emergente teatral local.

Si bien las primeras proyecciones se dieron en abril de 1906 en el elegante Teatro Sucre, como demostración de gran novedad, modernidad y tecnología traída por un exhibidor extranjero de gira,¹³⁷ fueron más bien escasas las ocasiones en que volvieron a presentarse películas en el Sucre.¹³⁸ Su regularización se dio en salas de entretenimiento acondicionadas específicamente para ello por la Compañía de Cines de Quito, propiedad de Jorge Cordovez Chiriboga, abiertas todas en 1914.¹³⁹ Estos “teatros”, destinados la mayor parte del tiempo a proyección de películas, compartimentaban por precios el tipo de público de cada sala. El Royal Edén, en el modernísimo Pasaje Royal —uno de los primeros centros comerciales de la ciudad— cerca del Palacio Presidencial, era el más elegante. Tenía palcos habilitados, a diferencia de los otros, y era la sala con las proyecciones de estreno y los espectáculos en vivo más relevantes, dentro de aquel marco de menor distinción. El Variedades, ubicado en la misma plaza que el Teatro Sucre, tenía costos similares que el Edén para las películas, a las que se dedicaba, casi con exclusividad. Contiguo a este se encontraba el Popular, más económico, pero que también albergaba espectáculos en vivo, de menor reconocimiento y costo. El Puerta del Sol era el más económico de todos y el de menor relevancia, se encontraba tras el mercado de San Roque.¹⁴⁰ El régimen de precios con que se manejaban los cuatro locales, registrado en las publicidades de los impresos, tendieron a la segmentación de los espectadores: en los más baratos (Puerta del Sol y Edén) se presentaban las obras que salían de la cartelera de las otras dos.

Y, pese a que el cine como acontecimiento podía mezclar clases y grupos, El Edén y Variedades estaban diseñados para un público con mayor poder adquisitivo, de hecho, algunas publicidades decían estar dedicadas “a nuestra élite social” o se presentaban como “funciones de moda”, con orquestas en vivo, mientras que el Puertas del Sol y el Popular tenían como gancho los precios populares. Otras publicidades como

¹³⁷ Mora, “Las artes escénicas...”, 212-124.

¹³⁸ Ocasionales notas mínimas en diarios dan cuenta de esas proyecciones, como “La novia Maldita”, presentada en 1914. “Hechos diversos”, *El Comercio*, 16 de abril de 1914: octava.

¹³⁹ Wilma Granda señala que Cordovez fue un empresario de construcción y transportes. Granda, “La cinematografía de Augusto...”, 99.

¹⁴⁰ *Panorama urbano y cultural de Quito* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano / Junta de Andalucía, 1994), 139-149.

“Viernes a la moda” o “funciones a toda orquesta” procuraban atraer a las salas un público aún por ganarse.¹⁴¹

De todas maneras, los cuatros locales tenían ligeramente diversificadas sus actividades en vivo. Podían emplearse como salones, para fiestas de inicio de año o salas de patinaje, como sucedía con frecuencia en el teatro Popular.¹⁴² Mientras que el Puerta del Sol servía para acoger compañías de teatro de variedades de menor jerarquía, desde cupletistas a animales amaestrados.¹⁴³ En este contexto, la legitimación y el deseo de consumo de entretenimiento de sala estuvo en permanente pendular entre el teatro y el cine, en medio de diversas expectativas de consumo que no necesariamente respondieron al nivel de ingresos: el precio a una entrada al elegante Royal Eden podía ser similar al de una butaca de presentación en vivo de una compañía extranjera pequeña en el Sucre. Y, cuando las compañías nacionales comenzaron a posicionarse en el mercado del entretenimiento local, el costo de las entradas era bastante similar al que tenían las dos principales salas de cine,¹⁴⁴ lo que también habla de la preocupación —y las posibilidades conscientes de las compañías locales— por ganarse a un público no asegurado, por la diferencia entre la experiencia fílmica o la viva.

Para autores como Santiago Cevallos, ciertas concepciones y representaciones de la realidad propuestas por la forma cinematográfica, influyeron —a veces utilizados de manera irónica e, incluso, como estrategia de evidenciación crítica del recurso— en estrategias narrativas de autores literarios fundamentales de la época, como el escritor Pablo Palacio o, en menor medida, por Jorge Icaza.¹⁴⁵ En la misma línea, el investigador Juan Carlos Grijalva encuentra en el extendido cine mudo un espectáculo de gran ascendencia, su “inclusión simbólica dentro de la misma producción literaria de la época”,¹⁴⁶ como en el emblemático caso de Palacio, cuya literatura experimental aprovechó múltiples recursos no convencionales. Para el autor, factor muy significativo, Jorge Icaza no menciona al cine en su experiencia creativa o vital, quizás, propone el estudioso, porque era “un competidor formidable que disputaba el público masivo y

¹⁴¹ Empresas cines de Quito, “Con estupendas orquestas” [publicidad], *El Día*, 11 de noviembre de 1927: 2; *Ibid.*, “La mujer de los gansos” [publicidad], *El Día*, 4 de noviembre de 1927: primera; *Ibid.*, “Viernes a la moda” [publicidad], *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, “Patinaje” [publicidad], *El Comercio*, 4 de junio de 1926, 4.

¹⁴³ *Ibid.*, “Aloma Spinetto & Petit Pouppe” [publicidad], *El Día*, 15 de noviembre de 1927: 3.

¹⁴⁴ Véase Tabla 1.

¹⁴⁵ Cevallos, *Las estéticas de Jorge...*

¹⁴⁶ Juan Carlos Grijalva, “Jorge Icaza, un dramaturgo intruso: experimentación, psicoanálisis e indigenismo de un teatro polémico”, *Guaraguao*, n.º 62 (2019): 27.

culto de la época a dentelladas”.¹⁴⁷ Como aquí se propone, la distinción que el consumo teatral tenía, permitió cierta ocasional compartimentación de asistencia, e incluso algún tipo de preferencia a una práctica de “nacionales” que debía ser fomentada y seguida. Pero, concordando con Grijalva, como se verá en el cuarto capítulo de este trabajo, las agrupaciones teatrales no tuvieron la resistencia para generar una producción continua y seriada para satisfacer una demanda estable que el cine —llegado en latas y en seguidilla inacabable— no tenía problema en cumplir. Mientras la exigencia de recambio mermó la calidad de preparación de los nóveles artistas, las formas cinematográficas eran cada vez más espectaculares y elaboradas.

Sin embargo, en términos teatrales generales, puede estimarse que en relación a lo actoral, el cine silente —con su interpretación de tendencia ampulosa— no llegó a incidir en el código actoral del teatro del período, de amplia tendencia verbal. Sin embargo, temáticas —como las delincuenciales de tinte naturalista, o las de exóticos contextos—¹⁴⁸ e incluso algunas soluciones de puesta en escena, supieron nutrirse del cine.

Entre el vaivén por alcanzar regularidad y la demanda del público en búsqueda de gratificación o elevación se disputaban los intereses del auditorio, y eso no era nuevo. Una nota del semanario *Caricatura* lamentaba, en enero de 1920, aún de novedoso cine, el vacío de público en las presentaciones de dos compañías extranjeras de calidad, antes muy bien recibidas, “mientras a las 9, 10 y 11 de la noche los Cines vomitaban gente encantada de las proezas muy Siglo XX [...] entusiasmadas de los deliciosos momentos que le ha proporcionado [...] y otros maravillosos y fantásticos mamarrachos cinematográficos”. Aceptando que las compañías teatrales pudiesen no ser las mundialmente consagradas, el cronista ironizaba “y no es que el público tenga un gusto artístico tan depurado que ya no pueda sino admirar a Guitry y a Sarah Bernhard,¹⁴⁹ sino que es tan tonto, que cuando no hay ninguna Compañía en el Teatro desea que la haya, y cuando la hay no va y prefiere el Cine”.¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Ibíd.*, 28. Grijalva agrega: “En su silencio, Icaza parecería despreciar al cine; resentirlo como un espectáculo de masas, carente de estética y valor. Se trata, en todo caso, de una cuestión que queda por dirimirse en la recepción que toda la literatura ecuatoriana de la época tiene del séptimo arte”. *Ibíd.*, 38.

¹⁴⁸ Esto será desarrollado en el cuarto capítulo de este trabajo.

¹⁴⁹ El actor, dramaturgo y posteriormente creador cinematográfico francés Sacha Guitry, así como la actriz de teatro y cine Sarah Bernhardt, eran dos de los nombres referenciales de las artes espectaculares de entonces.

¹⁵⁰ A. Q., “De la vida que pasa. El año Nuevo, el Teatro y el Cine”, *Caricatura*, año II, n.º 49, (enero 4 de 1920): 120.

Nótese cómo, en el sentido latente del discurso del cronista, está sólidamente definida la forma teatral como aquella de indiscutible elevación cultural, en comparación al cine que, genéricamente, se percibía como limitada en su posibilidad artística y parecía funcionar como pasatiempo torpe. La afirmación del cronista no solo hacía incuestionable la jerarquía de las formas de consumo artístico sino también la “calidad” del público medio de la ciudad. Recién en 1933, con la irrupción del cine sonoro en la ciudad, este fue enarbolado por los impresos como encuentro entre tecnología de punta y creación cultural legítima. Como se verá en el tercer capítulo, esa consolidación también respondió a los intereses económicos del mayor diario local, que construyó un nuevo cine. No obstante, la búsqueda de legitimación del arte cinematográfico estuvo presente en la intención de los empresarios locales desde mucho antes. Una nota de prensa de 1924, con todos los visos de publicidad, afirmaba antes de describir las películas en cartel:

La Empresa “Cine Ambos Mundos” no decae en su afán de presentar al culto público quiteño, producciones cinematográficas que sean del agrado de todos aquellos que acuden a las salas de cinema para proporcionarse un delicado gusto espiritual, unos momentos de saludable esparcimiento; y en tal virtud, como es del dominio de todos, consigue sin parar mientes en los mil gastos que ocasiona, la exclusiva de preciosas películas que constituyen un fino regalo de arte y que educan, deleitando los sentidos y abriendo las puertas del mejor ensueño.¹⁵¹

Se asume en el anuncio una necesaria justificación para legitimar un tipo de producción cultural cuya validez estética y su legalidad moral aún se cuestionaban; incluso en un formato de nota periodística se puede evidenciar la transición, pues la publicidad en grandes letras y diferenciada aún no se producía, y se respondía, de manera tácita, a un cuestionamiento social: ver personas viviendo y tomando decisiones vitales y morales no implicaba un gesto de cuestionable moralidad.¹⁵² En esa medida, no resulta aventurado proponer que, hasta el despliegue de las compañías teatrales locales, las visitas a esas cuatro salas de cine perfilaron los hábitos de consumo del

¹⁵¹ “Por la Pantalla”, *El Comercio*, 7 de junio de 1924: 2. “Por la Pantalla” o “Por los Cines” se publicaron como artículos regulares en el periódico hasta que se comenzaron a difundir las publicidades de formato grande.

¹⁵² No debe olvidarse que para una sociedad conservadora y católica, los relatos socialmente difundidos están contenidos en los textos sagrados y encausados sus significados por los sacerdotes que los difundían, por lo que la interpretación solía estar mediada por estos filtros. La nueva experiencia colectiva del relato, donde la línea moral roza la frontera en ausencia de Dios, aún debía permanentemente justificar su legitimidad no corruptora de las mentalidades.

entretenimiento de sala, colectivo y regular en la ciudad, para la mayoría de capas medias, de forma paralela a las congregaciones de carácter religioso.

Esta afirmación también se puede comprobar en el hecho de que las visitas de las compañías teatrales y líricas, incrementada desde 1908, siguió siendo muy esporádica. En su investigación sobre la lírica en la ciudad, Nancy Yáñez recuenta las presentaciones de las compañías líricas, muy consumidas en el primer cuarto del siglo: una agrupación llegó al país en 1904, 1905, 1911, 1912, 1914, 1915, 1917, 1921, 1922, 1923 y 1925; dos en 1900, 1909, 1913, 1916 y 1924; mientras que en 1902, 1906, 1908, 1918, 1919, 1920, los últimos dos de postguerra, no llegó ninguna.¹⁵³ Asimismo, en la lista de “Presentaciones artístico culturales en el Teatro Nacional Sucre de 1887 a 1938” se registra la visita de una agrupación en 1908, 1912, 1915; dos 1911 y 1921;¹⁵⁴ y tres en 1925. Del resto de años no hay datos, aunque se debe mantener en mente que el fondo Teatro Sucre es una fuente tan llena de vacíos, como se ha señalado anteriormente.

En el contexto regional, las ciudades que invirtieron en bienes de consumo “suntuario”, como el entretenimiento teatral, tuvieron un gran componente de población migrante europea acostumbrada al consumo de artes escénicas, como sucedió en los casos de Buenos Aires y La Habana, donde comunidades españolas o italianas construyeron teatros para continuar con el consumo de esas prácticas. En esas urbes, la migración trajo consigo costumbres enraizadas en determinados grupos culturales, para quienes el teatro era un elemento reconfigurante; mientras en Quito la práctica pública del teatro no constituía una vivencia propia de sus habitantes sino que arrancó como un incentivo cultural y, en ese marco, fue el consumo del cine, más que las esporádicas visitas de compañías extranjeras, el que cimentó la disposición de cierta parte del público a su consumo y fomento.

El contraste queda claro al contrastar la afirmación de la historiadora cubana Magaly Muguercía sobre la segunda década del XX en las principales ciudades de Latinoamérica: “los ricos, la clase media en ascenso, los pobres y los bohemios tienen hábito teatral”;¹⁵⁵ un tipo de entretenimiento regular y constante, donde emprenderlo podía llegar a ser una empresa rentable y no acontecimiento suelto. Mientras que en

¹⁵³ Yáñez, *Memorias de la lírica...*, 344-348.

¹⁵⁴ Aquí se incluye la presencia de la compañía Ernesto Vilches, uno de los acontecimientos más relevantes de la época, pues el actor era una de las figuras importantes del género de habla hispana.

¹⁵⁵ Magaly Muguercía, *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad: 1900-1950* (Santiago : RIL, 2010), 83.

Quito el cine, aún en proceso de legitimación como formador de imaginarios colectivos y con un carácter de entretenimiento de barraca, no producía especial interés en los impresos ni la empresa de Cordovez veía la necesidad de anunciarse regularmente, pues aunque sus salas abrieron en 1914, solo entre septiembre y octubre de 1923, casi una década más tarde, comenzó a publicar anuncios de manera regular.¹⁵⁶ Además, no se podían considerar espacios de distinción o de formación y consumo de alta cultura: la sala a oscuras vedaba el encuentro y lo hacía más bien promiscuo.

De manera que la configuración del cine como consumo cultural legítimo tuvo que esperar hasta la inauguración del Teatro Bolívar y el cine sonoro, en 1933. La construcción de ese nuevo espacio tuvo que ver con la ruptura entre diario *El Comercio* y el grupo *Ambos Mundos*, en 1929, por disputas en el precios en las publicidades del que sin duda era el principal anunciante del momento.¹⁵⁷ Durante una campaña en contra de Cordovez, más allá de la clara exacerbación de las fallas de la exhibición, es posible rastrear los problemas de esos espacios para adquirir legitimidad: “falta de servicios higiénicos”, “cintas policiales y de subido color”, “incómodas bancas de los Teatros Popular y Puertas del Sol”, “alza caprichosa del precio”, “niños presencien ciertas cintas [no aptas]”, películas no seleccionadas y “muchas muy estropeadas e incompletas”.¹⁵⁸ Aunque es clara la mala voluntad del diario, impugnando lo que antes no lo había molestado, muestra condiciones que impedían un reconocimiento social, por lo que la pomposidad con que se inauguró la nueva sala adquirió el sentido de reinauguración de la experiencia.

En ese contexto, la emergencia del teatro de compañías generó estabilidad y regularidad en la asistencia a eventos teatrales en vivo, al menos durante 1926 y 1932, sus primeros años. Resoluciones estatales como ceder “en riguroso turno” semanal el Sucre a las compañías establecidas para que presenten funciones sábado de noche y matinée el domingo bajo la condición de utilizar el resto de la semana el espacio para ensayos, emitida en 1926;¹⁵⁹ a la referencia Jorge Icaza en su biografía novelada,

¹⁵⁶ Previamente, apenas realizaba ocasionales anuncios sobre eventos especiales, como la adaptación de la sala para bailes.

¹⁵⁷ El tema se desarrolla en el capítulo tercero.

¹⁵⁸ “La Empresa de Cines no anuncia en ‘El Comercio’ ” [propaganda], *El Comercio*, 3 de noviembre de 1929: 9; *Ibíd.*, 5 de noviembre de 1929: 5; *Ibíd.*, 7 de noviembre de 1929: 5; *Ibíd.*, 8 de noviembre de 1929: 4.

¹⁵⁹ “Es necesario reglamentar el funcionamiento de las Compañías de arte nacionales”, *El Día*, 28 de noviembre de 1926: 3; “Crónicas de teatro”, *Ibíd.*, 30 de noviembre de 1926: 4; “Arte y teatro. la competencia artística”, *El Comercio*, 29 de diciembre de 1926: 8. La resolución fue tomada ante el

respecto del uso cotidiano del espacio para ensayos y presentaciones,¹⁶⁰ dan cuenta de cómo, más allá del éxito comercial o de la acogida del público, se abrió una opción la población citadina, que aprendía qué y cómo consumir su ocio citadino. Por primera vez, el Sucre era establemente habitado por artistas que le daban sentido al espacio. La estabilidad fue una condición necesaria para que un público en gestación lo asumiera como una opción. De manera que en década de los 30, un género menor como la estampa tenía el éxito suficiente para atraer audiencia. Según Ernesto Albán, su ejecutante emblemático, “la Estampa Quiteña era más esperada que la misma pieza central de la función y las variedades”.¹⁶¹

La ciudad en crecimiento poblacional y urbanístico iba cambiando no solo sus espacios y posibilidades de consumo cultural, sino la forma de difundir esos eventos, pasando de un territorio donde la información todavía podía difundirse con cierta efectividad entre el boca en boca, pizarras, volantes y otras estrategias similares, a otra que iba a demandar nuevas estrategias de socialización, donde los impresos eran determinantes. A inicios de 1929, un editorialista de *El Comercio*, devaluaba las hojas volantes y cartelones como formatos de promoción. Su relato es una vívida descripción de cómo se daban a conocer las representaciones teatrales:

Los anuncios que más se han multiplicado son los de espectáculos. Cuando se ha querido lleno completo el reclame ha sido activo. Cartelones en las pizarras de las esquinas, cuadros enormes exhibidos en plazas y lugares concurridos, grandes letrerones en los tranvías, fajas aéreas de una calle a otra, colocados en lo alto, páginas llamativas en los periódicos, programas volantes, camiones anunciadores.¹⁶²

La nota, que devaluaba el uso de pizarrones, en muchos casos “residuos [...] de cosas que pasaron hace meses. La empresa ha salido del país en gira de arte llega a las naciones más lejanas, y todavía se contempla retratos y elogios a los artistas en los

reclamo mediático de la falta de profesionalismo de muchas compañías surgidas entonces ante el atractivo comercial de la práctica. tema se trata con mayor detalle en el segundo capítulo.

¹⁶⁰ Icaza, *Atrapados I. El juramento*. Se Desarrolla el alcance de esta referencia en los siguientes capítulos.

¹⁶¹ “Entrevista a Ernesto Albán”, *El Universo*, 1963, citado por Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo...*, 102.

¹⁶² En la nota, casi de vocación promocional del mismo diario, el cronista marcaba: “Esta costumbre es primitiva y anticuada. Cuando los periódicos entren a todos los hogares y sean manoseados por el pueblo, se suprimirán los baratillos, las hojas volanderas, el papelito cursi. Entonces el exponente de cultura habrá subido, dejando que el diario acoja numerosos anuncios, como por millares se ven en la prensa de Nueva York, Buenos Aires, Río de Janeiro, etc. [...]”. La nota insistía en que cómo comerciantes de artículos de primera necesidad, casas comerciales extranjeras o profesionales, poco promocionaban en medios sus servicios. “El anuncio de 1928”; “A los anunciadores”, *El Comercio*, 3 de agosto de 1927: 7.

pizarrones de barrios que son centrales”. Para el cronista, el nivel primigenio de la simple información había quedado en el pasado, y debía superarse, para no caer en anuncios fracasados, la “forma rutinaria” o los “clisés estereotipados”. La clave estaba en generar curiosidad, interés; implícitamente, base de la forma publicitaria. El teatro, como otras actividades, se hallaba inmerso ya en un “mercado de bienes culturales” de la ciudad ampliada,¹⁶³ que para el ámbito local se había producido bruscamente.

Mientras las compañías extranjeras tenían la capacidad de invertir recursos y tenían conciencia de la estrategia necesaria: junto a cartelones y programas de mano que podían conseguirse en boletería, la publicidad en diarios fue una estrategia de difusión de espectáculos muy activa, junto a una cobertura de notas previas que a momentos parecerían propagandas pactadas; las compañías locales invirtieron muy poco en ese tipo de difusión y tuvieron que conformarse con lo que los impresos decidiesen socializar sobre lo que presentarían a futuro o que sus presentaciones fueran reseñadas para proyectar los eventos que vendrían. En muchos casos, como se verá en los siguientes capítulos, inicialmente sucedió con carácter encomioso y deseo de que prosperase.

Es de suponer que cartelones, periódicos murales, hojas volantes eran las formas más comunes de difusión; igual que los “programas”, que incluían detalles de obra y elenco, probablemente incluso precio, y que en anuncios de prensa de múltiples obras se recomendaba esa información: “Ver programa”, que seguramente se recogía en boletería y, quizás, en otros locales que aceptasen la publicidad. De estos programas y afiches no queda más huella que recortes de una colección de tres álbumes particulares, con imágenes fragmentarias, reseñado en el libro conmemorativo de los 125 años del Teatro Sucre.¹⁶⁴

La irregular presencia de anuncios en los diarios y las magras y ocasionales referencia en notas dificultan hacer un seguimiento historiográfico de la real continuidad y regularidad de la práctica escénica, así como su regular alcance de asistencia o incidencia social, su misma falta muestra la forma en que esas otras formas de difusión debieron servir como estrategias de convocatoria. Y, sin embargo, la afirmación de que “Los anuncios que más se han multiplicado son los de espectáculos”

¹⁶³ Osvaldo Pellettieri, “Las historias del teatro argentino”, *Aletria. Revista de Estudios de Literatura*, n.º 7 (2000): 224-32, , <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17825>.

¹⁶⁴ *Sube el telón...*

es fundamental, pues evidencia el modo en que el entretenimiento colectivo estuvo en pleno despliegue durante todo el período, en una ciudad que se reconfiguraba.

En los anuncios de prensa encontrados, se excluía el precio de las entradas, excepto en aquellas presentaciones que el bajo costo pudiese ser un aliciente para la convocatoria o, al contrario, para la promoción de abonos para grandes compañías — para asistir a todas las presentaciones de temporada, pues las compañías extranjeras llegaban con un repertorio que solía variar diariamente, pudiendo así convocar a un mismo espectador para todas las funciones—. En procura de delimitar el tipo de público que fue configurándose para el teatro local, se presenta una somera revisión de los costos de entradas a diversos espectáculos, concentrados entre el Teatro Sucre y los cuatro cines-teatro de la Compañía de Cines de Quito, del Cordovez, tomados de las publicaciones en los periódicos.

Tabla 1
Precios de entradas a espectáculos públicos de sala - 1925-1939

		PALCO	LUNETAS / PLATEA	GALERÍA
1925-08-12 ¹⁶⁵	Cine Royal Edén Los perros comediantes [internacional] en vivo	¿?	\$ 2	\$ 0,50 ¹⁶⁶
1925-08-20 ¹⁶⁷	Teatro Sucre Compañía Villanova [extranjera]	\$ 12	\$ 2 (platea general)	
1925-10-01 ¹⁶⁸	Teatro Sucre Canzonetista Estrella Irú [extranjera]	\$ 30	\$ 25 (platea general)	
1926-01-03 ¹⁶⁹	Cine Royal Edén Película	\$ 12	\$ 1,5	\$ 0,20
1926-01-07 ¹⁷⁰	Cine Royal Edén Linder, comediante [internacional] en vivo	¿?	\$ 2	\$ 0,40
1926-01-03 ¹⁷¹	Cine Variedades Película	X	\$ 1,5	\$ 0,20
1926-01-03 ¹⁷²	Puerta del Sol Película	X	\$ 1	\$ 0,20
1926-07-24 ¹⁷³	Cine Royal Edén Terceto Saá, Carrillo y Canelos, mas	\$ 6 / 7	\$ 1	\$ 0,30

¹⁶⁵ “Compañía Aloma Spinetto: Los perros comediantes” [publicidad], *El Comercio*, 12 de agosto de 1925: 6.

¹⁶⁶ El anuncio de prensa celebraba el bajo precio de lunetas, insistiendo que “Guayaquil pagó \$ 5,00”. *Ibíd.*, 12 de agosto de 1925: 6.

¹⁶⁷ “Compañía Villanova” [publicidad], *Ibíd.*, 16 de agosto de 1925: 8.

¹⁶⁸ “Estrella Irú” [publicidad], *Ibíd.*, 1 de octubre de 1925: 8.

¹⁶⁹ “Empresa Cines de Quito” [publicidad], *Ibíd.*, 3 de enero de 1926: 4.

¹⁷⁰ “Espectáculo Linder: El campeón mundial de la hilaridad”, [publicidad], *Ibíd.*, 7 de enero de 1926: 4.

¹⁷¹ “Empresa Cines de Quito” [publicidad], *Ibíd.*, 3 de enero de 1926: 4.

¹⁷² *Ibíd.*, 3 de enero de 1926: 4.

¹⁷³ “Saá, Carrillo y Canelos” [publicidad], *Ibíd.*, 24 de julio de 1926: 3.

	variedades			
1926-11-18 ¹⁷⁴	Teatro Popular Cía. [nacional] de operetas y zarzuelas Victoria Aguilera		\$ 1	\$ 0,30
1926-11-14 ¹⁷⁵	Cine Royal Edén Artistas [extranjeras] de variedades Ninaketty y Alla D'Assia		\$ 1	\$ 0,30
1926-11-17 ¹⁷⁶	Cine Royal Edén Compañía [nacional] de operetas y zarzuelas Victoria Aguilera		\$ 1	\$ 0,30
1926-12-09 ¹⁷⁷	Cine Royal Edén Cía. [internacional] de variedades Argelia Collantes	\$ 20 (palco de 5 asientos)	\$ 3	\$ 0,60
1930-01-04 ¹⁷⁸	Plaza de Toros Arenas Matadores españoles	\$ 35 (palco de 5 asientos)	\$ 4 (Sombra)	\$ 1.80 (niños 0,8)
1930-01-08 ¹⁷⁹	Teatro Sucre Compañía [Internacional] de Alta Comedia Ernesto Vilches.	\$ 35 (palco de 5 asientos)	\$ 6	\$ 1
1931-02-28	Teatro Sucre Compañía Nacional de Variedades "Operación Quirúrgica", de Jacinto Benavente		\$ 1,5	\$ 0,50
1932-04-07 ¹⁸⁰	Teatro Sucre Compañía [Internacional] de Dramas, Comedias y Variedades Uribe Morlan. "El pilluelo de París".		\$ 1	\$ 0,30
1934-08-18 ¹⁸¹	Teatro Sucre Compañía [Internacional] de Operetas Lea Candini. "La condesa Bailarina" (espectáculo familiar).			(precios rebajados) \$ 0,30
1935-07-09 ¹⁸²	Teatro Bolívar Cine - Vermout (10h30)		\$ 0,6	\$ 0,20
1935-07-09	Teatro Bolívar Cine - Matinée (15h00)		\$ 1	\$ 0,30
1935-07-09	Teatro Bolívar Cine - Noche (21h00)		\$ 1	\$ 0,20
1935-07-09	Teatro Variedades Cine - Vermout (10h30)		\$ 0,5	\$ 0,20
1935-07-09	Teatro Variedades		\$ 1	\$ 0,30

¹⁷⁴ "Compañía de Operetas y Zarzuelas Victoria Aguilera" [publicidad], *Ibíd.*, 18 de noviembre de 1926: 3.

¹⁷⁵ "Ninaketty y Alla D'Assia" [publicidad], *Ibíd.*, 14 de noviembre de 1926: 2.

¹⁷⁶ "Compañía de Operetas y Zarzuelas Victoria Aguilera" [publicidad], *Ibíd.*, 14 de noviembre de 1926: 2.

¹⁷⁷ "Compañía Argelia Collantes" [publicidad], *El Día*, 9 de diciembre de 1926: segunda; *Ibíd.*, 4 de diciembre de 1926: 3.

¹⁷⁸ "Plaza de Toros Arenas" [publicidad], *El Comercio*, 2 de enero de 1931: primera.

¹⁷⁹ "Compañía de Alta Comedia Ernesto Vilches" [publicidad], *Ibíd.*, 22 de diciembre de 1929: 4.

¹⁸⁰ "Compañía [Internacional] de Dramas, Comedias y Variedades Uribe Morlan" [publicidad], "Publicidad", *Ibíd.*, 7 de abril de 1932: 2.

¹⁸¹ "Compañía de Operetas Lea Candini" [publicidad], *Ibíd.*, 8 de agosto de 1934: 2.

¹⁸² "Empresa Cines de Quito" [publicidad], *Ibíd.*, 9 de junio de 1935: 8.

	Cine - Matinée (15h00)			
1935-07-09	Teatro Variedades Cine - Noche (21h00)		\$ 1	\$ 0,30
1935-07-09	Teatro Edén Cine - Matinée (15h00)		\$ 0,6	\$ 0,20
1935-07-09	Teatro Edén Cine - Especial (18h00)		\$ 0,80	\$ 0,30
1935-07-09	Teatro Edén Cine - Noche (21h00)		\$ 0,80	\$ 0,30
1935-07-09	Teatro Puertas del Sol Cine - Vermont (10h30)		\$ 0,30	\$ 0,10
1935-07-09	Teatro Puertas del Sol Cine - Matinée (14h30) Cine - Noche (20h30)		\$ 0,50	\$ 0,20
1935-07-09	Teatro Puertas del Sol Cine - Especial (17h00)		\$ 0,50	\$ 0,20
1935-07-09	Teatro Popular Cine - Noche (21h00)		\$ 0,50	\$ 0,20
1935-09-05 ¹⁸³	Teatro Sucre Compañía [argentina] de Comedias Pilar Travesí	\$ 12 (De primera y ocultos), \$10 Palcos de platea	\$ 2 (butaca) \$ 1,5 Luneta	\$ 0,40
1935-10-02 ¹⁸⁴	Teatro Sucre Compañía [argentina] de Comedias Pilar Travesí		\$ 1,00	\$ 0,30
1935-12-01 ¹⁸⁵	Teatro Sucre Compañía [nacional] de Alta Comedia Marco A. Barahona		\$ 1,00	\$ 0,30
1936-05-09 ¹⁸⁶	Teatro Sucre Compañía [nacional] de Alta Comedia Marco A. Barahona		\$ 1,5 (butaca) \$ 1 Luneta	\$ 0,40
1938-02-27 ¹⁸⁷	Teatro Sucre Compañía [nacional] Sindicato Teatral		\$ 1,2 Luneta	\$ 0,40
1939-08-27 ¹⁸⁸	Teatro Sucre Compañía [española] Gobelay	\$ 20	\$ 4 (butaca) \$ 3 (luneta)	\$ 1
1939-12-05 ¹⁸⁹	Teatro Sucre Recital de declamadora chilena María Maluenda	\$ 25	\$ 4 (butaca) \$ 3 (luneta)	\$ 1

Fuentes: *El Comercio* y *El Día*, 1925-1939.

Elaboración propia.

¹⁸³ “Compañía de Comedias Pilar Travesí” [publicidad], *Ibíd.*, 5 de septiembre de 1935: 2.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, 2 de octubre de 1935: 2.

¹⁸⁵ “Compañía de Alta Comedia Marco A. Barahona” [publicidad], *Ibíd.*, 1 de diciembre de 1935: 2.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, 9 de mayo de 1936: 2.

¹⁸⁷ “Compañía Sindicato Teatral”, *Ibíd.*, 27 de febrero de 1938,: 2.

¹⁸⁸ “Compañía Gobelay” [publicidad], *Ibíd.*, 27 de agosto de 1939: 2. Precios “Incluido el timbre patriótico”.

¹⁸⁹ “María Maluenda” [publicidad], *Ibíd.*, 5 de noviembre de 1939: 3.

Dos datos llaman la atención al comparar los datos de la Tabla 1: la relativa estabilidad en los precios durante el período estudiado y que las entradas para las obras de las compañías nacionales de teatro fueron cercanos al costo de las funciones cinematográficas en las salas de mayor nivel, mientras que algunas compañías internacionales llegaron a cobrar por una locación menos que una butaca del Royal Edén.

Esta última consideración abre una observación significativa: la división estamental de públicos y tipos de consumo no estaba necesariamente configurada en primera instancia por el precio de las entradas, sino por los hábitos de consumo, en tanto asimilación de los códigos y las formas de la “alta cultura”, como producción de alcance universal de la que los nuevos públicos pasaban a ser nativos. Al tiempo que la práctica teatral —fundamentalmente la local— asumió que debía competir en precios con el cine para lograr atraer una cantidad de público significativa, por lo que jugó con esa variante para sobrellevar la falta de enraizamiento en las prácticas culturales regulares.

3. Espectáculo y disciplina social

Para una ciudad sin gran infraestructura para el entretenimiento y pocas prácticas para llenarla —excepto iglesia, plaza de toros e hipódromo—, contadas fechas abrían el tiempo de la “fiesta expandida” en el espacio público. Principales eran el inicio de año e inocentes,¹⁹⁰ así como el carnaval, que se vivían con intensidad y llevaban a reclamar, desde los sectores medios representados en los diarios, la intervención de la autoridad para evitar y, de ser necesario, castigar desmanes populares,¹⁹¹ generados por la fuga del tiempo productivo al de la bacanal.¹⁹² Ante esto, tanto sectores tradicionales como grupos modernizadores proponían medidas, aunque no políticas públicas sostenidas, en procura de encausar, gestionar y disciplinar a los habitantes de la urbe.

En discursos como el que abre el presente capítulo, la desaparición de ciertas “costumbres populares no civilizadas” era una de las consignas. La nota da cuenta del

¹⁹⁰ Véase Sophia Checa, “Inocentes en Quito: una fiesta para toda la ciudad (primera mitad del siglo XX”, *RICIT*, n.º 9 (2015): 9-36; *Los años viejos*, coord. por Alfonso Ortiz (Quito: FONSA, 2007).

¹⁹¹ “Informaciones”, *El Comercio*, 4 de enero de 1926: 4.

¹⁹² Una nota de *El Comercio* del 1 de enero de 1907 anunciaba la disposición por parte del intendente de rondas armadas “para evitar los desórdenes que se cometen en estos días de máscaras y de libertad”. Los piquetes “tienen orden de conducir inmediatamente a chirona a todos los que se aprovechen de la careta para cometer abusos o promover escándalos. Sería bueno que esas escoltas se estacionasen en los portales de la Plaza Mayor, en los que durante la noche, no es raro encontrar ciertas parejas, cuyo flirt pasa de castaño a oscuro, pues se imaginan que, a pesar de que les ve tanta gente, se hallan más solos que Chactas y Atala en sus soledades”. “Por inocentes”, *Ibíd.*, 1 de enero de 1907: 3.

tono general en la prensa exponía, explícitamente se atacaba el “carnaval bárbaro y agresivo [que expone la] cruel hilaridad que despierta a la bestia cuando la *nobleza del alma* no la encadena”.¹⁹³ Varias notas de ese tipo proponen “la reforma de las costumbres”, un ejemplo de este tipo de arenga es una larga de *El Día* que en 1927 decía:

Echemos abajo la rutina que nos estanca y empleemos métodos modernos de educación y cultura. Ya hemos vegetado mucho tiempo bajo la férula de los prejuicios sociales, de las imposiciones religiosas y políticas, de los temores infundados, del miedo y de las vacilaciones. Entremos con pié resuelto en el camino de la prosperidad futura y rompamos todos los moldes en que hemos fabricado nuestros fetiches.¹⁹⁴

En la nota se defendía la modernización de instalaciones para espacios como los taurinos o los hípicas, a la par que se celebraba la lenta extinción de espectáculos “que no por su índole sino por su forma rústica y vulgar, eran desagradables para la ciudad: “los inocentes y los carnavales”. Se valoraban así los entretenimientos bravíos y castizos. Entre las sugerencias se planteaban algunas reformas en el hipódromo para “atraer a las señoras, que son el mejor elemento de todo espectáculo”. Se debe recalcar ese elemento recurrente en las crónicas de espectáculos, incluidas las teatrales de hacer referencia al público, en múltiples ocasiones a las mujeres de forma “galantemente”, con referencias a su belleza genérica y a cómo esta engalanaba el espectáculo: acondicionamiento del espacio de la sociabilidad para el sentir masculino. La nota ya referida se concentraba en hacer explícita la necesidad de desarrollar el deporte como práctica y como entretenimiento colectivo:

deportes y sociabilidad son grandes elementos de cultura [que hay que fomentar] en nuestro país, donde, más que en ningún otro, tal vez hay necesidad de multiplicarlos para sustituir las antiguas diversiones de indios y de blancos, en que no se concebía placer alguno sin el uso inmoderado de los licores y sus consecuencias inevitables.¹⁹⁵

Y si se demandaba de tanto en tanto el rigor policial para controlar los excesos en el espacio público, las salas de espectáculos fueron también puntos de atención, con

¹⁹³ “La cruzada del progreso: campaña en pro de las buenas costumbres: dime cómo te diviertes”, *Ibíd.*, 12 de febrero de 1925: primera. En la propuesta se siente la resonancia ideológica de Sarmiento, cruzada territorial donde se juega civilización o barbarie. Énfasis añadido.

¹⁹⁴ L. Pallares Arteta, “Por la reforma de las costumbres”, *El Día*, 6 de noviembre de 1927: 5.

¹⁹⁵ *Ibíd.* De la misma manera se redondeaba: “Pero al hablar de los deportes tenemos que excluir por el decoro de la raza humana, *hasta de la negra*, los combates de box que son la vergüenza de nuestro siglo y más grotescos y repugnantes que los de los antiguos gladiadores y esclavos. *La boxe* es la negación absoluta de todas las conquistas de la civilización y el espectáculo más degradante y repugnante”. Énfasis añadido.

no pocas notas que denunciaban malos comportamientos por parte de sujetos que no asumían el *ethos* civilizado que se buscaba proyectar. En la prensa la preocupación de encausar y, de ser necesario, reprimir los comportamientos no civilizados era ocasional, pero cuando aparecía en las necesidades de la ciudad moderna. Eventos colectivos como las fiestas de máscaras, al final e inicio de año, que se fueron extinguiendo a finales de los 20, lo demuestran; otra nota de *El Día*, de enero de 1927, enaltecía un baile realizado en el Teatro Popular, patrocinado por la empresa, no solo porque “cincuenta parejas se han distinguido por sus vistosos trajes [sino también por] su correcto proceder, pues, la Policía no ha tenido que intervenir en ningún escándalo, circunstancia que pone de relieve la especial cultura del pueblo quiteño”. Pese a celebrar ese avance en las costumbres (en editoriales de inicios de año se solicitó castigo para algunos excesos festivos) se censuraba también “la falta absoluta de corrección de dos mujeres que, llevadas del excesivo buen humor, quedaron casi desnudas por haberse despedazados sus vistosos trajes de papel, en presencia de más de un centenar de personas, muchas de las cuales formaban núcleos distinguidos de la sociedad que presenciaban los bailes desde los palcos”. A la par que se encomiaba a la orquesta y el evento en sí, se pedía que la autoridad no permita esas actuaciones que “hacen alarde de incorrección”.¹⁹⁶ Dos días después, otra el mismo diario desmentía un rumor de que el Gobierno hubiera prorrogado las fiestas de Inocentes hasta el 9 de enero.

Así pues, hoy retorna la tranquilidad en todas las actividades de la vida ciudadana especialmente en las que refiérense a los obreros y jornaleros de fábricas, que son los más decididos cultores de esta inveterada costumbre [...] merece anotarse [...] que son contados aquellos [...] exaltados [que este año] que han ingresado a los calabozos por contravenciones insignificantes.¹⁹⁷

Un año después, una nota de *El Comercio* relevaba, con tono melancólico, que se iba perdiendo la tradición de los inocentes y las máscaras —caricatura viva de algunos personajes públicos— que “no hacían daño a nadie [...] sin que sus bromas fueran más lejos de lo que señala la cultura”.¹⁹⁸ Para el cronista, la elegancia del baile iba reemplazando a la práctica de disfrazados; “En los salones populares de baile ya no

¹⁹⁶ “Los bailes de máscaras en el ‘Popular’”, *El Día*, 5 de enero de 1927: 3

¹⁹⁷ “No se prorrogarán los inocentes”, *Ibíd.*, 7 de enero de 1927: 6. En el período de estudio, la preocupación por disciplinar a los trabajadores populares es una constante, como evidencian varios estudios. Un editorial de 1929 ejemplariza esa demanda por parte de ciertos sectores productivos, que piden de ejercer políticas drásticas para hacer que vivan en función de su rol en la maquinaria productiva. “El estímulo a la ociosidad”, *El Comercio*, 3 de junio de 1929: 3.

¹⁹⁸ “Los inocentes”, *Ibíd.*, 4 de enero de 1928: 3.

imperla la danza que pudo considerarse como propia. El valse animado y elegante, por ejemplo, ha desaparecido. Hemos visto, más bien, en este año, conjuntos de negritos que acometen bravamente el charleston”.¹⁹⁹ Se evidencia el vaivén de la prensa escrita con las prácticas populares: entre la necesaria disciplina civilizatoria y la melancólica defensa de las formas tradicionales en extinción.

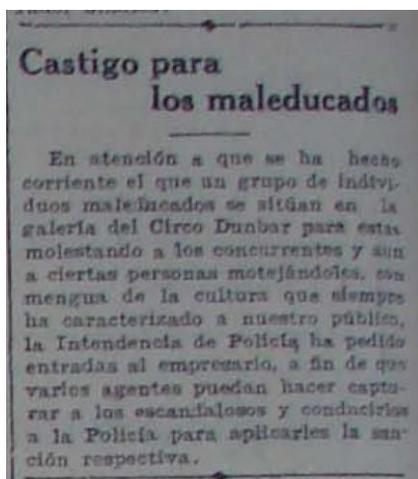


Figura 2. Nota pedido control policial a maleducados.

Fuente: “Castigo para maleducados”, *El Comercio*, 6 de agosto de 1929: octava.

En las salas de cine, la tensión podía generarse de igual manera; hacía 1930, un editorial hablaba del descontrol de los niños, tildados de “granujas”, y ponía como ejemplo:

Multitud de granujas patean y vociferan, escupen y lanzan papeles, y desperdicios de frutas sobre los sufridos concurrentes a lunetas, de tal modo que alarman al público que va a distraerse y sale fastidiado, indignado. El desencanto que se recibe es enorme. Los familiarizados con la cazuela o galería se permiten comentar en voz alta los películas, cometen acciones, indecentes, lanzan silbidos y tacos que asustan en boca de los niños. ¿Puede tolerarse tal incultura en una Capital?²⁰⁰

Las notas de prensa que conminaban y hacían explícitas las normas de la “cultura tradicional” eran varias; el escándalo se producía cuando eran irrespetadas por sujetos considerados inciviles e incivilizados, que mantenían una anormalidad rebelde. Esos sujetos, ignorantes de las normas (a educar) o reacios (a reprimir) debían ser encausados. La preocupación por las normas como “naturales del ser civilizado” expresan la tensión de los cronistas, voz del sentido común y de la opinión pública, que

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ “La policía y los granujas”, *Ibíd.*, 4 de febrero de 1930: 3.

exponían el temor al descontrol y al irrespeto a las autoridades. El mal comportamiento en los espacios de entretenimiento es temido porque podría desencadenarse, pues como ha señalado Bustos, en el período se vivió un “dislocamiento de las relaciones tradicionales entre dominantes y dominados”, así como la emergencia del conflicto clasista.²⁰¹

Aunque se buscaba que fuera una nueva forma de distinción, el comportamiento en espacios públicos terminaba por expresar la composición de clase de los asistentes. Incluso cuando no había una valoración negativa se señalaba dicha diferencia, un editorial de 1927 reflexionaba sobre la inconveniencia de asistir con niños a lugares de entretenimiento público, por sus llantos y gritos: “esta práctica poco sensata de llevar los niños de corta edad a los locales cerrados florece sobre todo en las familias de las clases humildes en las que la madre tiene que atender por sí misma el cuidado de la prole”.²⁰² La nota daba cuenta de cómo en el civilizado París se dispuso prohibir el ingreso de menores a espectáculos colectivos, por la misma “higiene infantil”.

Todas las notas citadas, y otras del mismo talante, muestran la perspectiva de esos sujetos irruptores como ajenos, no solo inadaptados a la ciudad y sus “tradiciones” sino también a la ciudad en constitución. Como propone Michael Foucault, “por detrás de los dispositivos disciplinarios, se lee la obsesión de los ‘contagios’, de la peste, de las revueltas, de los crímenes, de la vagancia, de las deserciones, de los individuos que aparecen y desaparecen, viven y mueren en el desorden.”²⁰³ En el caso de Quito, los dispositivos disciplinarios se evidenciaron en la política higienista de inicios de siglo, donde se proyectaba un imaginario de mejoramiento y superación por medio de la erradicación de las “malas costumbres”, como se desprende de los trabajos de Kingman y Ana María Goetschel.²⁰⁴

En esa medida, existía la expectativa de que el consumo del arte permitiría el aprendizaje de normas de civilidad, que en todas las notas se concentra en el reclamo a la falta de contención, la espontaneidad bárbara, el acoplamiento a las normas exteriores (de vestuario y etiqueta) e interiores (inmovilidad para la contemplación del acontecimiento estético). Como propone Bourdieu, la distinción para el arte erudito, en

²⁰¹ Bustos, “Quito en la transición...”, 165.

²⁰² “Los niños en los espectáculos”, *El Comercio*, 19 de mayo de 1927: 4.

²⁰³ Foucault, *Vigilar y castigar*, 183.

²⁰⁴ Ana María Goetschel y Eduardo Kingman, “Quito: las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales”. En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 156.

oposición al popular, siempre estuvo marcada en occidente por la “distancia espiritual” en oposición a la “cercanía animal”, burda. El espectador civilizado, de voluntad espiritual y no corporal, contempla desde la inmovilidad, reniega del cuerpo para elevar el alma. Al recuperar lecturas de intelectuales de la época como el cubano Roberto Fernández Retamar, se planteaba una entre un público arielista, espiritual y elevado, y el calibanista, de cuerpo brutal en exhibición, que debía exiliarse.²⁰⁵

Por esa razón, la insistencia en la calidad del público solía remarcarse como un barómetro de distinción, de manera que en otra nota periodística se denunciaba la procacidad de los asistentes a bailes de máscaras, se recordaba con indignación la presentación de la cantante Estrella Irú en el Sucre, “en la que [se] alternaban los gritos, los palmoteos desacompanados, las expresiones de una alegría descomulgada y horrorosa. Y era el sitio donde se dan cita la más alta cultura con la etiqueta más refinada”.²⁰⁶ En la nota, se pedía la intervención de la Policía, pues “de que somos el pueblo más pacífico del mundo, podemos deducir que tenemos el carácter dócil y maleable para que se amolde a los dictados de la cultura”. Nuevamente, el arte civilizatorio debía ser un ejercicio disciplinar, contemplativo, normalizador. Ya en 1936, una publicidad de bailes de disfraces en los teatros Popular y Puerta de Sol anunciaba “grandes diversiones populares, [donde] habrá derroche de música y alegría. Una escolta de policía hará acto de presencia y garantizará el orden y la moralidad. Nuestras tarifas siempre al alcance del público amante de estas fiestas tradicionales”.²⁰⁷

Pero si la regulación del público fue importante, la concerniente a los espectáculos fue mucho más rigurosa, aunque pocas se atravesó la frontera de lo correcto, para la crónica de los impresos, considerados representantes del foro público, permitían expresar el sentir de sus lectores, también espectadores de presentaciones públicas. Así, en 1927, se produjo un pequeño escándalo en una matiné de beneficencia para artistas, presentada por una compañía nacional. Entre los actos de variedades, Eduardo Albornoz Viteri,²⁰⁸ uno de los beneficiarios, interpretó el cuplé “La pulga”,

²⁰⁵ Roberto Fernández Retamar, *Calibán* (La Habana: Letras Cubanas, 1980).

²⁰⁶ La cupletista española, que estuvo larga temporada en el país, fue homenajeada por el Conservatorio Nacional por difundir en el exterior el pasillo como música ecuatoriana. Yáñez, *Memorias de la lírica...*, 122.

²⁰⁷ “Teatros Popular y Puertas del Sol” [publicidad], *El Día*, 31 de diciembre de 1936: primera.

²⁰⁸ Tras viajar a Argentina, Eduardo Albornoz Viteri formó la compañía “Sindicato Teatral”. Hernán Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano III. Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social”, en *Teatro social ecuatoriano. Flajelo, El tigre, El Dios de la selva, Infierno negro* (Quito: Clásicos Ariel, s.f.), 11.

bien aceptado por el buena parte del público,²⁰⁹ pero que al siguiente día produjo airada protesta publicada en prensa. El firmante, “Uno de Palco Oscuro”, denunciaba “las cosas incultas que ahí se cantaron con voz que, de ser aguardentosa, habría servido para una chichería [...] falsificación de arte [...] buena para circo [...] que hizo ruborizar a la selecta concurrencia, la mayor parte compuesta de distinguidas señoritas”.²¹⁰ El cuplé estuvo a punto de generar recogida de firmas de padres de familia airados. El mismo día, y en nombre de la Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades²¹¹ que había presentado “las *decentes* comedias de los [españoles] hermanos Álvarez Quintero”, Jorge Araujo Chiriboga aclaraba que antes de la presentación ignoraban los números que se sucederían, a la par que “protesto sinceramente contra ciertos números del programa, que por respeto al público que nos honra con su asistencia y aún por propio decoro, no debieron haberse puesto en escena”.²¹² Sin embargo, el día anterior *El Comercio* había resaltado cómo Albornoz “se lució en el cuplé ‘La pulga’ y hasta abusó de ella”.²¹³



Figura 3. Nota sobre malos comportamientos de público.

Fuente: “Falta de cultura”, *El Comercio*, 7 de febrero de 1927: octava.

²⁰⁹ “Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades”, *El Comercio*, 14 de marzo de 1927: 5.

²¹⁰ “El reinado de la belleza”, *Ibid.*, 15 de marzo de 1927: 5.

²¹¹ Entre los integrantes del elenco en esa etapa estaban Alfredo León, Carlota Jaramillo, Telmo Vásconez, Jorge Araujo y Gabriel Espinosa. Parte de la taquilla de presentación fue en beneficio de una exintegrante de la Compañía Ramos Albuja, la bailarina rusa Alla D’Assia, y del mismo Albornoz que “se despedía” de Quito. “Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades”, *Ibid.*, 14 de marzo de 1927: 5.

²¹² “La matinée del domingo 13” [remitido], *Ibid.*, 15 de marzo de 1927: 5. Énfasis añadido.

²¹³ “Compañía Ecuatoriana de Comedias...”.

El reclamo paterno y en las reacciones posteriores dan cuenta del escándalo que para los implicados significaba profanar las artes elevadas, inseparables de una matriz moral para toda edad: lo decente —lo que puede oír y contemplar cualquier digna dama— era condición fundamental para el arte. La vulgaridad pertenecía al circo y a las cantinas, lugares del populacho y los varones sin obligaciones. Las posibilidades del contenido de temas como “La pulga” invitan a imaginar evidencian los temas prohibidos. La repercusión del cuplé, la carta de denuncia y la aclaratoria de la compañía dejan clara la tendencia de la época de autocontrol de los creadores, así como el despierto nivel de censura de los asistentes, sobre la frontera posible en un espacio de entretenimiento.

Asimismo, Jorge Icaza relata en una entrevista que, tras la presentación pública de su obra “Cuál es?” (1931), se generó una polémica en el diario conservador *El Debate*, debido a la representación de un parricidio donde no era posible saber cuál de los hijos había cometido el crimen, pues aunque de caracteres diametralmente diferentes, era un deseo mutuo, “no se pudieron representar en el teatro porque ya el articulito ese y los otros articulitos que salieron diciendo que yo era un criminal que debía ir a la cárcel impidieron a los cómicos atreverse a poner en escena estas dos piezas”.²¹⁴ Al ser el teatro una forma artística donde personajes “viven” frente a los espectadores, se le exigió mostrar comportamientos ideales, en lo cotidiano y en lo estructural. Icaza da cuenta de la reacción negativa de la crítica ante dos de sus obras, donde los personajes actuaban de forma amoral —una mujer mata a su amante para solucionar el conflicto de la traición a su marido y el asesinato al padre como respuesta a la violencia familiar— sin ser castigados al final de la ficción, lo que abría una inaceptable ambigüedad en relación a lo que, se suponía, el público debe aprender sobre cómo actuar en la vida real.²¹⁵

A diferencia de las otras artes elevadas, el teatro implicaba la condición de encuentro social, razón por la que los tiempos y las normas de comportamiento fijados por las autoridades también dan cuenta del tipo de ciudad que era y a la que se procuraba encausar. El Teatro Sucre cobijaba los más significativos acontecimientos

²¹⁴ Enrique Ojeda, “Entrevista a Jorge Icaza”, en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991), 115.

²¹⁵ Icaza, *Atrapados I. El juramento*. Se debe recordar que de acuerdo a la reflexión de Aristóteles en su poética, que aún tiene valor de canon en varias vetas de la reflexión escénica, el espectador, tras la experiencia empática, ve en el castigo a los comportamientos socialmente no correctos una vivencia de catarsis purgadora que elimina las pasiones incorrectas ante la constancia de sus costes.

escénicos, asumidos como “eventos de distinción”, por lo que representar o asistir a sus eventos traía, de por sí, un aire de legitimación social,²¹⁶ de manera que aún en la década de los 30 era posible encontrar notas periodísticas cuyo cuerpo consistía en la lista de los nombre de los asistentes a una presentación.²¹⁷ Desde su creación, en 1886, fijó una serie de reglamentaciones de comportamiento y convivencia que además de expresar las normas genéricas de la convención del consumo del arte elevado en Occidente, mostraba el ritmo de la decimonónica,²¹⁸ pero que se repetirán en las reglamentaciones del siglo XX, emitidas en los años 1918, 1928 y 1933.²¹⁹

La normalización del comportamiento en los espacios de exhibición del arte elevado/erudito se configura como una doble estrategia que legitima el bien cultural ofrecido, al tiempo que reconfigura/compartimenta el público proyectado; desde la perspectiva de Bourdieu, configura la “distinción” como forma de diferenciación social y consumo cultural, a partir de habitus constitutivos de clase. Es ese espíritu, no exclusivo del articulado quiteño pero índice de un sentido instituido, se expresan los reglamentos del Sucre: en 1915, firmado por Pedro Traversari como director general de Bellas Artes, se conminaba “a toda persona [a] llevar el vestido adecuado a la clase de espectáculo y a la categoría del recinto, conforme *lo exigen la cultura y las buenas*

²¹⁶ Los primeros artículos del reglamento de 1886 fijaban de inicio normas de civilidad y convivencia que se evidencian como prioridad: no se permiten disfraces o máscaras, se prohíbe fumar, ocupar asientos ajenos, ponerse de pie y “llevar el compás de la orquesta con golpes de manos, pies o bastones”. “Reglamento para el teatro de esta ciudad”, *El Comercio. Bisemanario mercantil, científico, literario, político y noticioso*, año I, trim. 4, n.º 104, 29 de diciembre de 1886: 1. Referido también por Mora, “Las artes escénicas...”, 59.

²¹⁷ “El concierto de hoy”, *El Comercio*, 4 de julio de 1931: 2. En la nota, tras un “han tomado palcos para esta velada”, se cita una larga lista de autoridades y de civiles, para cerrar con: “y otras distinguidas personas cuyos nombres se nos escapan”.

²¹⁸ Los primeros artículos del reglamento de 1886, emulando los fijados para los teatros de Santiago de Chile y Guayaquil, marcan en sus primeros artículos las normas de civilidad y convivencia, que se evidencian como prioridad: no se permiten disfraces o máscaras, fumar, ocupar asientos ajenos, subir al escenario sin autorización, conversar a la distancia haciendo ruido, ponerse de pie y “llevar el compás de la orquesta con golpes de manos, pies o bastones”. Igualmente, la Policía debía controlar “la decencia de vestidos y decoraciones”. El requerido decoro se ampliaba a los mismos actores, a los que explícitamente se les prohibía “contestar a las demostraciones del público, modular palabras y gesticular maliciosamente, de modo que haya lugar a un doble e impropio sentido de la expresión, y añadir cosa alguna al texto juzgado por la censura”. “Reglamento para el teatro...”. Significativamente, semanas antes de que fuese socializado el reglamento, se difundió por *El Comercio. Bisemanario mercantil, científico, literario, político y noticioso* el reglamento de teatros de la corona española, de 1766, en el que se arrancaba insistiendo en la “función de diversión” del teatro, que “requiere la tranquilidad y decencia para que el tiempo de su asistencia surja el efecto de entretenimiento que se busca para todas las clases, las que juntas forman el cuerpo del público”. “Reglamento de Teatros del año 1766”, *Ibíd.*, 1 de diciembre de 1886: 2.

²¹⁹ Los diversos reglamentos, inscritos en el *Registro Oficial*, han sido relevados por Guerrero y Santos, César, “De la zarzuela...”, 62 y ss.

costumbres”,²²⁰ y se agregaba una lista de prohibiciones: no fumar, no ponerse de pie, no marcar el compás de la música, no dar voces alarmantes o dirigir palabra alguna en alta voz, no escupir, no botar papeles, así como estaba prohibida “toda demostración impropia y contraria a la buena cultura”.²²¹ También la interacción entre los ejecutantes y el público estaba normada: “Prohíbese a los actores toda demostración o alusión ofensivas, dirigidas al público, a persona alguna, ni aun contestando las que recibieren de los espectadores. Las contravenciones de este caso serán penadas severamente”, “Los actores en general no podrán dirigirse al público en caso alguno”.²²² Con variantes formales, como excluir el la palabra “ofensivo”, el reglamento de 1928 reiteraba los mismos códigos de comportamiento.²²³ Aunque esos reglamentos fueron comunes, no cabe olvidar que al explicitar esos paradigmas daban cuenta de una civilidad obligatoria que modelaba la forma en que debía consumirse el arte, como contemplación estática, elevación espiritual “arielesca” de abandono del cuerpo, opuesta a la “calibanesca”: escándalo, risa y participación activa, más carnalesca circense.

A la vez, el ejercicio de civilidad que el consumo teatral requería ser explicitado para los nuevos espectadores, lo que no pasaba con la fiesta o el entretenimiento de carácter más popular y liberado, de manera que el espacio teatral pasaba a ser una micro “institución disciplinaria”, en la acepción Foucault,²²⁴ que parte de la “coacción por el juego de la mirada” para encausar comportamientos, impuestos por las autoridades pero también por los pares: otros espectadores que pasaban a ser censores y, llegado el caso, críticos y denunciadores, como en las cartas estudiadas previamente, donde se daba cuenta de los malos comportamientos en el teatro; un comportamiento que separaba “las ‘buenas’ de las ‘malas’ personas”.²²⁵

Otra evidencia de la necesidad de normar la convivencia urbana se encuentra en la fijación de horarios por reglamento. En 1886 las funciones debía iniciar “estrictamente” a 19:30;²²⁶ en 1915 se ordenaba que “las funciones comenzarán,

²²⁰ “Reglamento del Teatro Nacional ‘Sucre’”, *Registro Oficial* 877 (año III), 16 de agosto de 1915. Énfasis añadido.

²²¹ *Ibid.* Art. 42.

²²² *Ibid.* Art. 31 y 32.

²²³ “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, *Registro Oficial* 725 (año III), 25 de agosto de 1928.

²²⁴ Foucault, *Vigilar y castigar*, 157 y ss.

²²⁵ *Ibid.*, 168.

²²⁶ “Reglamento para el teatro de esta ciudad”, 1886. Significativamente, se aclaraba que “Al expedir este Reglamento se ha tenido en cuenta los datos para los Teatros de Santiago de Chile, y

indefectiblemente, de ocho a ocho y media p. m., cuando más tarde, y no podrá terminar después de las doce y media p.m.”²²⁷ Sin embargo, en las normas emitidas en los años 1928 y 1933, la fijación de límites de horarios había desaparecido;²²⁸ pero el control pasaba a otros espacios públicos, como se evidencia en una transcripción hecha por *El Comercio* en 1932, que en realidad recogía un decreto de 1924, sobre la presencia policial obligatoria en eventos deportivos porque “que parece ha sido olvidado por cuando muchas veces se ha visto en el estadium frecuentes desordenes y la policía ausente.”²²⁹ De manera que el cierre de este capítulo invita a considerar el desplazamiento de la preocupación sobre la normatización, pues en el reglamento del Teatro Sucre de 1933 las normas de comportamiento habían desaparecido, reduciéndose a: “todo espectador que no guarde la compostura debida será notificado por el inspector o guardián; si fuere ‘menester repetir la advertencia’, puede obligársele a abandonar el Teatro”,²³⁰ una afrenta para la propia constitución en la mirada de los otros, pero también evidencia de que las normativas previas se habían vuelto autoevidentes y no era necesario remarcarlas.²³¹

4. El teatro como arte culto: sensibilidades en gestación y encausamiento

La necesidad del encuentro en un mismo espacio-tiempo de creadores y espectadores marca la forma artística del teatro, que requiere una densidad poblacional suficiente para convocar al acto convivial, que no puede ser diferido.²³² Tras el proceso creativo de preparación y montaje de la obra entre artistas, los momentos difusión y consumo del bien cultural de la obra se dan en el encuentro de tiempo compartido y aceptación o rechazo de los espectadores, que pone en perspectiva su continuidad. Si

Guayaquil, y reformado por el Consejo municipal de 1887, no sin hacer las variaciones que se han creído convenientes para el mejor arreglo del Teatro de esta Ciudad”.

²²⁷ “Reglamento del Teatro Nacional ‘Sucre’ ”, 1915, Art. 20.

²²⁸ “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, 1928; “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, *Registro Oficial* 135 (año I), 15 de mayo de 1933. Este reglamento estaba firmado por Leonardo Izquieta Pérez, como ministro de Educación Pública, y con la firma de Pablo Palacio como subsecretario de Educación Pública. Reglamento expedido durante la fugaz presidencia de Juan de Dios Martínez Mera.

²²⁹ “La policía está en la obligación de asistir a todos los espectáculos públicos”, *El Comercio*, 26 de julio de 1932: 5.

²³⁰ “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, 1933, Art. 28.

²³¹ De acuerdo a la afirmación del autor: “En el corazón de todos los sistemas disciplinarios funciona un pequeño mecanismo penal. Beneficia de cierto privilegio de justicia, con sus propias leyes, sus delitos especificados, sus formas particulares de sanción, sus instancias de juicio. Las disciplinas establecen una ‘infra-penalidad’ ”. Foucault, *Vigilar y castigar*, 165.

²³² Dubatti, *Filosofía del teatro...*, 31 y ss.

bien para otras artes, como la plástica, la literatura, incluso en la música tras su fijación mecánica en sistemas de registro y reproducción, los creadores e intérpretes pueden gestar su producción fuera de los circuitos de consumo, esto no es posible en el teatro, que para sostenerse en el tiempo y, de esa manera, permitir formas de subsistencia y profesionalización de sus creadores y pasar a ser un bien estable de consumo, requiere primigeniamente de una cantidad significativa y recurrente de público, una densidad de población que habita el espacio urbano.²³³

De manera que en Quito, más allá de las exploraciones escénicas de un grupo de aficionados o de los intentos de la prensa por visibilizarlos, se expresaron las sensibilidades de parte de la población urbana de estratos medios. Las artes escénicas tenían el valor de esa humanidad dispuesta a enfrentar el devenir personal, que después fue aprovechada por el cine. No se debe perder de vista que la proliferación teatral a mediados de los años 20 sucedió al mismo tiempo que se consolidaba la clase media que se convirtió en público y proveyó al teatro de actores. Dos manifestaciones clave de la constitución de la clase y de este arte, en una búsqueda activa y mutuamente interesada, con una perspectiva ciudadina que se convirtió en el caldo de cultivo para la eclosión teatral.

De manera complementaria, la capacidad de consumo disponible para bienes culturales implicó la voluntad de acceder a un bien que tenía cierto carácter legitimador de arte elevado, aunque, en realidad, no demandaba una erudición referencial.²³⁴ Las obras que se consumieron durante todo el proceso de conformación del ámbito teatral local correspondieron al repertorio del teatro comercial, principalmente español, no necesariamente de complejidad erudita, aunque sin duda las primeras asistencias al nuevo espacio escénico estuvieron teñidas de ese acceso al lugar de la elegancia, imaginario construido por el discurso de los impresos sobre lo “selecto” para los habitantes de esos espacios; vínculo directo, activo, explícito y visible entre creadores y público que, por eso mismo, le confirió cierto aire aurático y único a ese espacio de exhibición y al grupo consumidor, de manera voluntaria o no. Ese asistir pasó a ser el indicador directo del alcance de recepción y trascendencia social de la obra, cuyo destino y permanencia dependían del consumo activo, que no demandan otras artes, donde las formas escénicas arrojan evidencias de su incidencia y alcance.

²³³ La historia del teatro occidental es también la historia del despliegue de los grandes centros urbanos. Shakespeare requiere de Londres, como Molière de Versalles.

²³⁴ Véase Bourdieu, “Elementos de una teoría...”, 47 y ss.

Entra aquí lo que Kingman denomina el desarrollo de “lo que, en términos amplios, podríamos llamar valores y sentidos burgueses”.²³⁵ El consumo estético de esas manifestaciones se podía considerar parte del esquema normal de una ciudad que consolidaba su civilidad. Acorde a este modelo, es llamativa la reiteración en las crónicas de espectáculos del período —pese a que fue decreciendo con el paso de los años— sobre el alto nivel cultural y la particular sensibilidad del público en general; “ciudad culta” como ideologema reivindicador. En muchas de ellas se encuentra de manera recurrente. Por ejemplo, en noviembre de 1927, un fragmento del libro *Motivos nacionales*, de Alejandro Andrade Coello, publicado en la *Revista América*, caracterizaba:

Quito no es una ciudad de millones de habitantes ni goza de todas las modernas comodidades materiales; pero fulge como un relicario del arte. Por eso, inspira a la perpetuidad de su nombre.

Conservar este augusto prestigio, sostenido desde la época colonial, es deber de la ciudadanía. El fomento artístico, el franco apoyo a sus múltiples manifestaciones será obra de santas vestales que mantengan siempre vivo el fuego sagrado: la belleza.

Quito es un pueblo selecto y genial: sabe entusiasmarse ante su positiva herencia de arte. [...] Imperativa obligación es custodiar aquellos tesoros y aumentarlos, merced a la cooperación de los de arriba y los de abajo.²³⁶

El modelo de “disciplina para el entretenimiento” de los espectáculos públicos, que hacía parte integral de la expectación,²³⁷ permitía a los grupos en constitución emular lo que debían aprender: las formas correctas de contemplación de artes elevadas, cuerpos que en su inmovilidad construían discursos. Al inicio, esa mecánica se instituyó al otorgar al público una pátina de legitimación por el consumo de formas entronizadas. El factor convocante primigenio fue el deseo de ser parte de los “rituales de reconocimiento social” (asistir al teatro no era para cualquiera), sin que ello elimine la expectación del acontecimiento escénico. En ello habría tenido peso la reiterada insistencia periodística y de los artistas sobre el “cultísimo público quiteño”²³⁸ y la

²³⁵ Kingman, *La ciudad y los otros...*, 50.

²³⁶ Alejandro Andrade Coello, “La tradición artística del pueblo de Quito”, en *Revista América*, n.º 25 (noviembre 1927): 57.

²³⁷ Cuando se fijó el primer reglamento para el Teatro Sucre, en 1886, se aclaraba incluso que ante tumultos que no sea posible contener a partir del convencimiento, “la autoridad hará la siguiente intimación, por medio de sus agentes: Señores: se va a hacer uso de la fuerza; las personas pacíficas pueden retirarse”. El reglamento insistía en que únicamente después de esta intimación y dando tiempo a salir a los interpelados, podría la fuerza pública ingresar y usar la fuerza. “Reglamento para el teatro...”, 1.

²³⁸ “Teatro”, *El Comercio*, 3 de septiembre de 1925: 8.

“concurrancia selecta”,²³⁹ reiteración que no solo servía para seducir al lector/espectador sino también autoafirmarse, “patriotismo provinciano” como definía Icaza a los encomios de las primeras presentaciones locales.²⁴⁰ Gesto de repetida recurrencia en anuncios publicitarios y notas promocionales que podría definirse como un “gancho aristocrático” sobre la distinción del espectáculo. Por ejemplo, una publicidad de la compañía nacional de Operetas y Zarzuelas Victoria Aguilera rezaba en 1926 que “se repetirá a petición de distinguidas familias [...] Aristocrática Matinée”.²⁴¹

Las no pocas notas de encomio al público hablan de su “alto nivel cultural”, como un rasgo de identidad local y sinécdoque del habitante ideal: “los quiteños se han distinguido en todo tiempo por su innata agilidad imaginativa, por su gusto peculiar para la música, por su habilidad incuestionable para asimilar de pronto, sin fatigoso aprendizaje, las más complicadas teorías artísticas y las mejores pautas armónicas”.²⁴² De manera que el teatro se enfrentaba con un público que no buscaba algo experimental vanguardista, sino lo legitimado en carteleras internacionales; aunque se podría aventurar que un minoritario sector de espectadores esperaba propuestas de mayor complejidad y que no vieron satisfechas sus expectativas, o solo a medias, ante grupos y obras que, por sus pocas posibilidades de profesionalización, no llegaban al nivel esperado, tema que se desarrollará en el siguiente capítulo.

En cuanto a las apelaciones generales a la elevación del público, rondó una voluntad doble: reconocerse y afirmarse en la práctica, configurando una identidad cultural de los espectadores en el consumo, al tiempo que asistían a una producción estética en la que indagarían sensibilidades que les fueran afines y les sirvieran de paradigmas de existencia y de acción. De esa forma se fijaba la “calidad” de un “respetable” público, en tanto sensible “a ciertas formas” de arte, así como también a ciertos modelos de existencia, afines al contenido de las obras. Así, el espectáculo exhibía el público que constituía,²⁴³ identidad simbólica, a partir de los imaginarios que

²³⁹ “Arte y teatro. La Compañía Ecuatoriana de Comedias de Variedades”, *Ibíd.*, 7 de febrero de 1927: 8.

²⁴⁰ Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 134.

²⁴¹ “Compañía de Operetas y Zarzuelas Victoria Aguilera” [publicidad Teatro Sucre], *El Comercio*, 19 de noviembre de 1926: 8. Valga mencionar que la presentación fue cancelada, pues la compañía tenía contrato con la Empresa *Ambos Mundos* para presentarse en el Teatro Popular, de menos distinción.

²⁴² “Estímulo al arte nacional”, *Ibíd.*, 3 de mayo de 1927: 2.

²⁴³ Al respecto, propone Foucault: “El individuo es sin duda el átomo ficticio de una representación “ideológica de la sociedad; pero es también una realidad fabricada por esa tecnología específica de poder que se llama la ‘disciplina’. Hay que cesar de describir siempre los efectos de poder

la creación les proponía, y social, al reafirmar su identidad en una práctica de “consumo exhibido”, que podía generar reconocimiento colectivo por su legitimidad de “forma culta”.

De acuerdo con la investigación de Kingman y Goetschel, ante la imagen de un Quito aislado y tradicionalista, “no pocos quiteños [...] En la medida en que accedían a ‘la modernidad’ se avergonzaban de su medio y se empeñaban a toda costa en mostrarse distintos”.²⁴⁴ Es posible que esos deseos coadyuvaran a que parte de la clase media agregara a las formas de entretenimiento tradicional, y marcadas por la ruralidad, como las corridas de toros, estas otras de perspectiva citadina, que inicialmente habría motivado este tipo de consumo, para pasar luego a un activo interés por la propuesta artística; a lo que se sumaba la voluntad de consolidación de las compañías locales, que encontraron apoyo entusiasta durante todo el período. Apoyo de paternal simpatía que aceptaba una condición que aún no era sólidamente profesional desde una honesta expectativa de facilitar la consolidación de esa práctica en la ciudad.²⁴⁵ Los habitués del teatro, a la vez que consumían las obras concretas, sabíanse apoyando una futura práctica más sólida, que los entretendría y sería capaz de representarlos, como lo evidencian las notas periodísticas que de manera recurrente apelaban al tema:

El inteligente público quiteño —el mejor censor en los actos artísticos y culturales— supo apreciar en lo que se merece el esfuerzo que representa el montar una opereta moderna y estudiar su variada música y difícil canto [...] Bello estuvo el teatro, engalanado por una selecta y entusiasta concurrencia que ocupaba todos los asientos y hasta los pasillos.²⁴⁶

La nota de 1927, que celebraba la calidad de la presentación de la primera compañía local de operetas y zarzuelas, se solazaba: “¿No es verdad, imparcialmente, que satisfacen estos avances culturales artísticos y de buen gusto”.²⁴⁷ La perspectiva de la nota sobre la connivencia entre creadores, crítica y público, testigos y responsables de la prometida consolidación, evidencia esa sensibilidad ante la gestación, vinculada con un impulso intencional. Como se verá en el siguiente capítulo, esas notas de prensa reiteran la benevolencia del público ante los esfuerzos de las compañías locales,

en términos negativos [...] De hecho, el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción”. Foucault, *Vigilar y castigar*, 180.

²⁴⁴ Goetschel y Kingman, “Quito: las ideas...”, 154.

²⁴⁵ El desarrollo y problemática de las compañías locales se profundiza en el segundo capítulo.

²⁴⁶ “El conde de Luxemburgo”, *El Comercio*, 21 de febrero de 1927: 8.

²⁴⁷ *Ibíd.*

esperando que mejoren sus errores de formación y alcancen niveles de profesionalidad que los proyecten.

Como se señaló de paso hace unas líneas, la temática de las obras, tanto de compañías extranjeras y como locales, durante la segunda mitad de la década del 20 — los primeros años del *boom*—, apuntó a textos españoles, muchos de ellos cómicos; así como también existió un gusto significativo por formas escénico-musicales como la zarzuela, e incluso la ópera, a pesar de lo difícil que pudiese resultar el arribo de compañías de ese calado a la ciudad. En apariencia paradójico, se puede aventurar, siguiendo un planteamiento de Raymond Williams, que expresaba la búsqueda de identidad local en estructuras de sentimiento que tendían a afirmarse en la hispanización del imaginario, al tiempo que encauzaba un tipo de respuesta sobre el “nosotros” del relato nacional, en tensión con lo indígena;²⁴⁸ es decir que la búsqueda de esa experiencia artística buscaba heredar ese marco referencial. Significativamente, como marca el investigador Alfonso Campos, para 1926 en la península “se expresaban quejas acerca de su estancamiento”.²⁴⁹

La incertidumbre sobre la propia identidad se llenaba con los modelos existentes de pertenencia posible, como los propuestos por los impresos, las estatales y municipales, que imponían determinadas formas de existencia en el territorio para encausar esa pertenencia. Las clases medias emergentes, con tradiciones colectivas por configurar y acostumbrar, no tenían un modelo claro,²⁵⁰ sino una “sensibilidad en gestación” que se producía en el encuentro de antiguos pobladores con nuevos emigrados, cuyas costumbres eran puestas a prueba, todos en un territorio donde se reconfiguraban con rapidez el paisaje arquitectónico y cultural. Sensibilidad en gestación abierta a las nuevas experiencias que ofrecía esa ciudad en expansión por la inevitable modernización que aguzó sus sentidos ávidos y los dejaba absortos ante sus novedades. Los nuevos *flâneur* tensionaban las costuras de las costumbres que hasta

²⁴⁸ Tal como ocurrió con la reivindicación de la hispanidad de fiestas como las taurinas o la misma conformación de las conmemoraciones de la ciudad marcadas por ese carácter hispano. Véase Bustos, *El culto a la nación...*

²⁴⁹ Campos, *El canto del ruiseñor...*, 165.

²⁵⁰ Frente a las formas tradicionales en crisis, es acertado seguir a Pierre Bourdieu cuando propone: “Mientras que el sistema antiguo tendía a producir unas identidades sociales bien definidas, dejando poco sitio al onirismo social, pero tan confortables y tranquilizadoras en la propia renuncia que exigían, sin concesiones, la especie de inestabilidad estructural de la representación de la identidad social y de las aspiraciones que en ella se encuentran legítimamente incluidas tiende a llevar a los agentes, mediante un movimiento que no tiene nada de personal, desde el terreno de la crisis y de la crítica sociales al terreno de la crítica y de la crisis personales”. Bourdieu, *La distinción. Criterios...*, 156.

entonces tuvo la ciudad. El teatro, como experiencia laica, expresó la sensibilidad de los sujetos emergentes de los estratos medios, enfrentando los dilemas que la misma modernidad individualizadora proponía, una “fractura” con sujetos y comportamientos definidos por modelos tradicionales, en crisis de existencia y accionar.

En la década de los 20, un importante segmento de la clase media en emergencia se consolidó como la primera generación que internalizó los cambios de paradigmas culturales que supuso la perspectiva laica de educación, que invitaba si no a romper, sí a replantear, al menos idealmente, la perspectiva vivencial tradicional y sus formas de comportamiento, por ejemplo en lo referido al imaginario estamental. Obras y puestas en escena ponían en evidencia y cuestión aquel modelo, en contraste al derecho individual al amor o la felicidad por sobre condicionantes sociales, paradigma del drama burgués propuesto por Diderot, pero que para sociedades tradicionalistas —donde la modernidad aún no se había asimilado en el entramado social— aún tenía resonancia. Si las comedias de dramaturgos locales “Recetas para viajar” (1892), de Francisco Aguirre Guarderas, o “Un potaje comunista” (1931) de Manuel Salgado V., tuvieron tanta aceptación fue porque ponían en escena una sociedad aún bordeada por las apariencias, el arribismo y la voluntad de dignificación aristocratizante. Así, sin negarla radicalmente, se ponía en cuestión la herencia para afirmar la asimilación del sujeto moderno.

En su propia definición el teatro, como práctica cultural moderna, se diferencia de otras formas de teatralidad espectacular de alcance ritual, que implican directamente a los espectadores, al igual que sucede con los eventos colectivos como los deportivos, formas de expectación que pueden categorizarse como “parateatralidad” o “teatralidad social”.²⁵¹ En última instancia, el teatro vivencia las acciones humanas y sus consecuencias, en clara conciencia con su carácter representacional. A diferencia de otras prácticas de corporalidades vivas en condición de discurso y comunicación explícita, como las deportivas y otros ejemplos religiosos como la misa, el teatro requiere que se asuma que lo que pasa es representación o no acontecimiento.²⁵²

Ejemplo extremo de ese sentido común que se iba imponiendo como rasero moderno, que desconocía intencionalmente las tensiones clasistas, es una nota editorial

²⁵¹ Dubatti, *Filosofía del teatro...*, 137.

²⁵² *Ibíd.* En la mira y otras prácticas colectivas, el fiel no es espectador sino parte activa de la práctica, y los actos que se suceden no solo tienen un carácter representacional sino que refrendan la relación mística con los poderes superiores.

de 1925 sobre la visita a Guayaquil de un “jívaro”, jefe de tribu indígena de la Amazonía, donde el cronista proponía a los lectores empatizar con el asombro de “esa alma primitiva de guerrero, criada y formada, en selvas y ríos, entre animales e indios salvajes, en medio de costumbres rudas y feroces, al verse en un ambiente de tan avanzada actividad, riqueza y belleza como Guayaquil, su ría, sus hoteles, su calles, plazas y parques!”.²⁵³ La ciudad puerto se colocaba como un ejemplo incuestionable la modernización de la “cultura nacional”, de manera que proponía traer jefes indígenas tribales algunos meses a Quito y Guayaquil, para “hacerles gustar los beneficios de la vida civilizada” y “devolverlos a las selvas con otros gustos, con otros ‘ideales’, con ansias de imitación y mejora, para que vayan, poco a poco, implantando allá las comodidades que han gustado por poco tiempo”.²⁵⁴ Del mismo tenor es otra nota de casi una década más tarde, 1934, respecto a la necesidad de difundir el arte a todos los estratos sociales que, bajo un manto de aparente apoliticidad, planteaba:

El arte de nuestros días se pertenece a la humanidad. Sale de los salines estrechos y de los cenáculos privilegiados a difundirse entre las masas, a educarlas, cumpliendo su docente apostolado en la sociedad que ha de admirar en los hogares, en los edificios públicos, en cuantas mansiones humildes o elegantes frecuenta, los brotes de hermosura que pulen los sentimientos y nos mejoran [...] Hoy el artista es un luchador que sostiene las batallas de la civilización, probando su fuerza entre las multitudes”.²⁵⁵

Huelga decir que el latente silogismo otorga a los ocupantes intelectuales de los “cenáculos privilegiados” la indudable posesión de los buenos sentimientos. La nota porque plantea un elemento esencial para la problemática de la producción artística en la ciudad y el período: la dificultosa subsistencia de los artistas, la mayoría de los cuales no lograba vivir de su producción. Y si parte de la solución debería ser que gobierno y sociedad eduquen al pueblo para que no “desdeñen” el arte y lo vuelvan “necesidad espiritual”, la responsabilidad se expande a todo el entramado social.

Así se plantea en varias notas, como un lugar y sentido común en el período: “si el teatro en esta forma auténtica es *escuela de costumbres*, no hay duda que colaboran con la cultura nacional todos los que, en una u otra oportunidad, ayudan a nuestros artistas”.²⁵⁶ La demarcación de “escuela de costumbres” para el teatro tuvo un peso muy importante, pues le impuso unos límites de lo que podía ser dicho o puesto en cuestión,

²⁵³ “Notas del día. Método de colonización. El Oriente y la cultura nacional”, *El Comercio*, 25 de agosto de 1925: primera.

²⁵⁴ *Ibíd.*

²⁵⁵ “Propaganda artística”, *Ibíd.*, 9 de agosto de 1934: 3.

²⁵⁶ “Las últimas funciones”, *Ibíd.*, 3 de mayo de 1927: 2. Énfasis añadido.

lo que marcó, sobre todo, al teatro comercial. Sin embargo, el repertorio que trajeron las compañías extranjeras, en muchos casos emulado por las locales, fueron obras dramáticas de vocación comercial, que apuntaban al éxito más que a exploraciones estéticas, con tendencia refrendar los valores morales de un público que las consideraba verdades incuestionadas. El cine sonoro replicó ese sentido común con propuestas que no eran de vanguardia artística o política, sino que reforzaban su sensibilidad.

El teatro expuso personajes/sujetos viviendo, tomando decisiones y ejecutando acciones con consecuencias, en una sociedad donde las formas de accionar individuales y colectivas perdían su certeza tradicional, de manera que ser un espectador no implicado de esas vivencias y consecuencias humanas fue una experiencia convocante; a diferencia de la épica y la literatura, que proveen de relatos a las culturas letradas, como también sucede con las narraciones orales, que resuenan con cierta distancia porque están mediadas por la escucha y la imaginación, el teatro (y el cine) se afirma en el atractivo de “un cuento que se vea”.²⁵⁷ mirar a otros viviendo en el presente experiencias y dilemas de implican la toma de decisiones y de acciones, y las consecuencias que generan, es un tipo de discurso en que la empatía con los protagonistas es inevitable, como marca Aristóteles, una gran potencia para preguntarse por el propio devenir, aquello que se define como hamartia, anagnórisis, catarsis, etc.: el espectador es testigo del devenir de los personajes y las consecuencias de sus actos. Por ello, la preocupación por la moralidad del teatro y del cine y tuvieron más peso que en otros géneros artísticos. Empatía e imitación se consideraron siempre cercanos.

De ello da cuenta un editorial que, en 1929, reaccionaba a la denuncia de un Comité Femenino de Acción Católica que denunció lo que, a su criterio, era una película inmoral. Tras el eco que recibió de diario *El Comercio*, las autoridades procedieron a censurar y justificaron la proyección bajo la consideración de haber seguido el criterio de la junta censora de Guayaquil, que la había dado como buena. El editorial que apoyó la denuncia argumentaba:

Si un cuidado semejante de previa observación de las cintas y de una censura severa se hubiera desplegado desde antes, habríanse prohibido muchísimos espectáculos, que, por desgracia, fueron anunciados con rimbombantes reclames, cobrados a precios exagerados y presenciados por un número considerable de jóvenes y niños, que allí acaso aprendieron las primeras nociones del mal.²⁵⁸

²⁵⁷ Kartun, “Sobre la inevitable extinción del teatro”, en *Escritos 1975-2015*, 61.

²⁵⁸ La nota seguía argumentando el riesgo de que este tipo de películas “manifiestamente inmorales [...] aleccionan a los niños en las habilidades de los rateros y ladrones famosos”. “Por la moral

Estos ataques al cine son similares a los que, históricamente y a nivel mundial, había enfrentado el teatro; aunque en el caso local, la conciencia de los límites estuvo primero en las compañías y agrupaciones, dado que su producción dependía de la afluencia de público. Quizás por esa razón no se ha encontrado ninguna intervención significativa en las representaciones escénicas debido a su condición moral. Más bien, en las crónicas es fácil encontrar la reflexión del cronista sobre la moraleja de la obra, modelo actos-consecuencias. El teatro del período se rigió por la “puesta del drama al servicio de la exposición de una tesis que articula una predicación sobre el mundo social”, como elemento representativo del drama moderno, de acuerdo al planteamiento del teórico Jorge Dubatti.²⁵⁹

Con regularidad, las observaciones de la crítica rescataban el valor moral o las moraleras formativas como elemento de valoración fundamental donde se definían y defendían las premisas de la existencia y la moral burguesa, bajo los parámetros de la “existencia correcta”: la importancia del trabajo, la monogamia, la solidaridad familiar, en contraste con el egoísmo avaro, el deseo y otras pasiones no controladas; al tiempo que se evadían los conflictos de clase o raciales.²⁶⁰ Valga consignar que el esquema de purga y catarsis aristotélico también calibró la forma de existir del nuevo modelo social, con valores más bien conservadores (católico, familiar, honorable), invocados desde la crítica de prensa para dar sentido al acontecimiento teatral.

social” [editorial], *El Comercio*, 9 de noviembre de 1929: 3. En el tercer capítulo se relata la forma en que los intereses comerciales habían fracturado la relación de *El Comercio* con la cadena de cines *Ambos Mundos* y el diario había iniciado una amplia campaña contra el cine, que incluyó notas como esta y apoyo a las acciones de comités como el mencionado.

²⁵⁹ Jorge Dubatti, citado por Natasha Kossm, “El actor en el debate Modernidad–Posmodernidad”, en *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coord. por Jorge Dubatti (Buenos Aires: Colihue, 2008), 334.

²⁶⁰ Se desarrollan algunos de estos puntos en el cuarto capítulo.

ARTE Y TEATRO

EL NOTABLE TRAGICO NACIONAL SR. EDUARDO ALBORNOS, EN BREVE PONDRÁ EN ESCENA,

NUESTRA NATACHA

NATACHA, que prepara la Compañía SINDICATO TEATRAL, es una obra de tendencia roja. La tesis desarrollada es: la superioridad pedagógica de la coeducación.

Como concepción dramática es de gran efecto, y la composición correcta.

Para un público bien seleccionado no creo tenga ningún peligro. Al contrario, la conclusión que brota para un criterio bien formado puede ser ésta: he ahí a donde nos conducirán las modernas pedagogías acatólicas, de los que debemos defendernos. Para los católicos sería una campanada que nos despertará del letargo en que nos hallamos, dejando hacer a los enemigos lo que quieren.

MANUEL M. POLIT MORENO,
Presbítero.

Figura 4. Publicidad moralidad obra teatral.

Fuente: “Nuestra Natacha”, *El Comercio*, 6 de febrero de 1938: segunda.

La apertura de un ambiente propicio para el teatro también respondió a una nueva predisposición de las élites y los estratos medios, más allá de una perspectiva conservadora o liberal, de asumir la modernidad como una experiencia necesaria o inevitable.²⁶¹ Esa negociación entre la “modernización cultural” y la civilidad elevada, en tensión con la mirada conservadora y tradicionalista, es expresada por Rosa Saá de Yépez, mezzosoprano de la Compañía de Operetas y Zarzuelas, en una publicación *El Comercio*, de 1928:

[Las compañías] deben trabajar por generalizar el teatro, ofreciendo espectáculos sanos e instructivos, recreando honestamente las imaginaciones de las clases acomodadas [al tiempo que se deben] atraer a cierto público acomodado que sistemáticamente huye del teatro, aguijoneado por la idiosincrasia de un alma colonial que se imagina que ese civilizador espectáculo, es el preludio de la condenación eterna”.²⁶²

Pero, al tiempo que debía ganarle el pulso a la matriz conservadora que no entendía que “el teatro jamás es inmoral”, había que evitar la irrupción del mundo pulsional, separación de aguas y públicos, los de calidad y los otros, que diferenciaba a Ariel de la concupiscencia de Calibán: “junto al público sesudo y realmente ilustrado,

²⁶¹ Al respecto, Clark insiste en cómo las élites conservadoras, al igual que las liberales, se abrieron a procesos de modernización, aunque desde perspectivas diversas y con modelos ideológicos mediadores distintos. Clark, *La obra redentora...*

²⁶² Rosa Saá de Yépez, “El teatro nacional”, *El Comercio*, 6 de enero de 1928: 2.

ese otro, que se interesa puramente por la brillantez del espectáculo, por lo vistoso de las decoraciones y los trajes, y cuando más por la belleza, buen parecer y demás cualidades físicas de los ejecutantes”.²⁶³ Saá expresaba la mentalidad hegemónica de sectores medios y altos, de formación letrada, que propugnaban un modelo de arte de la elevación espiritual, que se temía fuera corrompido la por irrupción de sectores populares, cuya supuesta superficialidad podía contagiar prácticas consideradas como legítimas. Sin llegar a proyectarse hacia ninguna de los dos vías, el teatro estuvo travesado por ese dilema entre lo masivo convocante y lo selecto excluyente. La prensa se decantaba por la segunda opción:

Francamente que merece anotarse como un acontecimiento en medio de las cuestiones triviales que embargan la opinión pública, el caso excepcional: en Quito va a efectuarse una representación de drama griego [...] Son miles de años de cultura que gravitan como una tradición imponderable y que hacen de esta representación un nexo que vuelve orgulloso al hombre que piensa.²⁶⁴

Esta crónica de *El Comercio*, publicada en 1935, celebraba la traducción que de Edipo Rey había realizado el sacerdote Dr. Aurelio Espinosa Polit,²⁶⁵ y su puesta en escena: “un ecuatoriano ha traducido del griego uno de los más bellos dramas de la antigua Hélade, con el fin preciso, determinado de que se presente ante un público de ecuatorianos. Hay razón sobrada para considerar este hecho como un acontecimiento que señala una etapa de cultura”.²⁶⁶ Dos días después, la prensa recalcó que ante un “auditorio selecto” que celebraba el aniversario de la fundación del Colegio Noviciado y Seminario Menor de Loyola, en Cotacollao, se presentó el “acontecimiento que marca un punto de reparo admirable en la vida intelectual de esta ciudad”.²⁶⁷ Mientras que otra crónica recalcaba que “al cabo de milenios [...] por primera vez en el Ecuador, desfilaron las escenas del Edipo Rey del viejo Sófocles”.²⁶⁸ La obra, publicada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana casi once años después (1946) recogía las mismas

²⁶³ *Ibíd.*

²⁶⁴ “Crónica ligera”, *El Comercio*, 4 de agosto de 1935: 5. La nota seguía “Cualquiera que sea el estado de nuestra cultura, somos latinos y somos, por lo mismo, parte de la civilización greco-latina, para que la antigüedad clásica no nos conmueva”.

²⁶⁵ En su prólogo, Espinosa Pólit desarrolló amplia argumentación sobre su búsqueda de rescatar un equilibrio aún no logrado por otras traducciones entre el contenido y la forma rítmica del texto clásico y el “verso castellano moderno”. Véase Aurelio Espinosa Pólit, “Edipo Rey, obra maestra de la tragedia”, *Letras del Ecuador*, n.º 11 (febrero-marzo 1946): 2.

²⁶⁶ “Crónica ligera”.

²⁶⁷ “Crónica ligera”, *El Comercio*, 4 de agosto de 1935: 5.

²⁶⁸ “XXV Aniversario de la fundación del noviciado de Loyola: un gran acto literario clásico”, *El Comercio*, 6 de agosto de 1935: 4. Once años después, junto a la publicación en de la obra, en la revista *Letras del Ecuador* se evocaba cómo había trascendido el evento. Espinosa Pólit, “Edipo Rey, obra...”, 2.

palabras civilizatorias que resonaban en la evocación inicial: “por primera vez entre las montañas andinas ecuatorianas, en un Colegio religioso de enseñanza humanística, resplandecía una de las obras más armoniosas de la literatura universal”.²⁶⁹ Para parte de la *intelligentsia* local, la universalidad y la civilidad se reflejaba en la repercusión de estos gestos; pero no era un consenso general, en un contraste radical, hacia 1938, Joaquín Gallegos Lara, en el prólogo a la obra del dramaturgo Enrique Avellán Ferrés, arrasaba con el “antipático lugar común [del] respetable público”:

La verdad es que el público merece poco respeto. Antes tira para rebaño que a conjunto educado. Sobre todo el vulgo culto de la platea, porque la cazuela posee un agudo instinto humano. Tal se me ocurre ya que es éste nuestro absurdo público que abandona los espectáculos de arte por las patológicas canchas de box, el que, en su ausencia, hace fracasar los intentos de arte dramático nacional y alejan a las compañías extranjeras que pudieran visitarnos.²⁷⁰

Esta tensión entre consumo deseado y consumo exhibido, sobre todo en el primer momento de despliegue del teatro local de compañías, donde aún no estaba claro qué debía esperarse, fue evidente en el período; en la nota de Saá ya referida, se definía al público del Sucre de la siguiente manera:

Entre el público habitual concurrente al teatro, hay más de una porción considerable, susceptible aún de más refinado mejoramiento artístico; que no acude al espectáculo buscando el cristalino concepto de un arte verdadero, de un bien entendido solaz espiritual, y sí únicamente por *snobismo*, sugestionado por causas meramente exteriores, hacia el aplauso fácil y bullicioso.²⁷¹

En la perspectiva de Saá está el criterio de “distinción”: un público refinado, con vocación de elevación espiritual, que tiene que convivir con otro de alma popular y expresiva, no aleccionado ni instruido. Esta reflexión coincide con la de la prensa en general que, de manera recurrente, acude a la consigna de que la reiteración de la práctica constituiría las nuevas sensibilidades. En esa tensión, y como cierre, cabe mencionar el maniqueísmo respecto a la dualidad del humor, tema poco caro al modelo de arte elevado ampuloso porque considerar que se ubicaba entre banalidad y la

²⁶⁹ Humberto Vacas, “El mundo de los libros”, *Letras del Ecuador*, n.º 11 (febrero-marzo 1946): 15.

²⁷⁰ “Y es por no haber quien represente por lo que no se conocen las nuevas obra teatrales de Enrique Avellán Ferrés”, continúa. Cerraba la crítica, sobre el autor del drama que introducía, planteando una carencia del autor: “responder a las necesidades del minuto histórico. Tener tendencia. Acercarse al pueblo y ser popular en el noble sentido de la palabra”. Joaquín Gallegos Lara, “A propósito de teatro...”, en Enrique Avellán Ferrés, *El mismo caso... drama* (Quito: Imprenta del Ministerio de Educación, 1938), 4.

²⁷¹ Saá de Yopez, “El teatro nacional”. Énfasis en el original.

vulgaridad, por un lado, y la espontaneidad popular; lo que para algunos intelectuales impedía lo reflexivo, estético y de alta cultura. Separación de aguas que latió como tensión y terminó encausándose, sobre todo en la década de los 30, con el triunfo de un teatro menos serio y más cercano a la diversión, con el caso del alcance de las estampas, como se detalla en el capítulo cuarto. Pese a ello, el humor no dejó de tener un carácter culposo. En 1931, cuando se presentó la comedia de Juan Gil (seudónimo de Manuel Antonio Salgado), “Un potaje comunista”, la crítica de *El Día* calificó de “grueso y vulgar” al público que se había reído en la obra; al tiempo que “Probus”, en *El Comercio*, ironizaba respecto a ese mismo público:

espíritus abollados, broncos, obtusos, crédulos a fuerza de ser sinceros, que son los más y que forman lo grueso o sea la mayoría, o el de los espíritus selectos, sutiles, vanguardistas que integran lo que podríamos llagar, en contraposición, el público delgado [...] Admiro, verdaderamente, a esos espíritus sutiles, transparentes, privilegiados que penetran el Olimpo de la belleza, vedado a los demás seres humanos por broncos y groseros.²⁷²

En su ironía, el editorial defendía las obras en tanto “brotes de la belleza, puesto que solo ella tiene el mágico don de interesar y conmover a las inteligencias”, y se preguntaba si los “selectos individuos” habían recibido ya el “espaldarazo de rigor para consagrarse andantes caballeros de la belleza” o si eran un Concilio o Sínodo del que había que asumir sus dogmas. El texto rechazaba la descalificación del crítico de *El Día* al público, pero cometía el desliz del civilizante que exigía ser “siempre reconocido como muy culto y acertado apreciador de la auténtica belleza”.²⁷³ Como se puede notar, para los cronistas de prensa la definición del de público se jugaba entre dos tribus enfrentadas: uno de vocación elevada, en perpetua busca de elevación espiritual y sensibilidad sutil, de razón arielista; y otro calibanesco y burdo, atraído por oropeles y brillos, de risa abierta y pensar ligero; como dos hordas en perpetuo y silencioso combate por la platea. De manera que, en esa concepción, la afirmación de uno u otro dependía del tipo de espectáculo se consolidase en la escena.

²⁷² “¿Público grueso o público delgado?”, *El Comercio*, 29 de mayo de 1931: 5.

²⁷³ *Ibíd.*

Capítulo segundo.

Procesos constitutivos de la práctica del teatro de compañías en Quito

El 9 de junio de 1924, una corta nota de relleno en la sección “Informaciones” del diario *El Comercio*, se refería como “muy correcta” la velada literario musical presentada en el Teatro Sucre, que acompañó la actividad organizada “por el Círculo Musical F-Ex Valencia y el Centro Honor y Belleza, como homenaje a la Princesa de la Corte Real del Trabajo, señorita A. Vinueza [ante] numerosa y escogida concurrencia”.¹ Sin embargo, el alcance y proyección del acontecimiento se fue notando de a poco en la prensa. Dos días después, en similar sección, otra pequeña nota decía que “en vista de las buenas dotes artísticas que adornan a los jóvenes [que] representaron el drama”, su formador y director resolvió formar una “Compañía Teatral cómico-dramática”.² Los jóvenes eran estudiantes de un reactivado curso de declamación, que se impartía de manera gratuita en el Conservatorio Nacional de Música.³ Hasta entonces la ciudad no había tenido ningún grupo estable y profesional.

Y apenas una semana después del evento, el 15 de junio, un contundente titular ocupaba el centro de la primera plana del diario: “El teatro nacional”, artículo que arrancaba dando cuenta de que “un deseo largo tiempo acariciado en el Ecuador ha sido el establecimiento del *teatro nacional, entendiéndose éste en el sentido de la creación de actores y cantantes capaces de interpretar obras teatrales*”,⁴ para después hablar del incierto y fallido proceso de los previos cursos de declamación, así como hacer referencia a una “curiosa” Compañía Nacional que existió a fines del siglo XIX, único antecedente reconocido. La nota cerraba con una preocupación estructural: “de todas las

¹ “Homenaje a una princesa”, *El Comercio*, 9 de junio de 1924: 6.

² “Compañía teatral quiteña”, *Ibíd.*, 11 de junio de 1924: 6.

³ Señala Rossy Godoy, en su investigación sobre la refundación del Conservatorio en 1900 por parte del gobierno liberal de Eloy Alfaro, tras el fugaz proceso que entre 1870 y 1877 fomentó el presidente conservador, Gabriel García Moreno, al reabrirse la institución fue llamada “Conservatorio Nacional de Música y Declamación” pero, tras cinco años de no ser puesta en práctica, se suprimió de la denominación el “y Declamación”. Rossy Godoy, “La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito: entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), 15, <http://hdl.handle.net/10644/8073>.

⁴ “El teatro nacional”, *El Comercio*, 15 de junio de 1924: primera. Énfasis añadido. Nota también referida en Alfonso Campos, *El canto del ruiseñor. José María Trueba. Artífice del canto lírico en Quito, siglo XX* (Quito: FONSAL, 2009), 152. En ninguna bibliografía estudiada o en los archivos consultados para la presente investigación se han encontrado referencias a esa compañía de fines del XIX.

naciones latinoamericanas salen Compañías y actores nacionales, menos de la nuestra: ni siquiera un mal cómico de la legua [...] Nosotros *somos los únicos que nos quedamos rezagados. Y eso no es ya posible*.⁵

La comparación del autor reflejaba lo que en otras crónicas del período se hizo explícito: al teatro, más allá de la expresión artística, se lo asumía como una prueba del nivel de “evolución espiritual de la sociedad”, y su carencia era un síntoma preocupante. La ciudad, en activo crecimiento por el despliegue del aparato estatal, el reordenamiento urbano y la insistencia sobre la ampliación de la educación laica y las artes, en medio de discursos de modernización y civilidad emitidos por autoridades municipales y estatales, al tiempo que el contacto con el resto del mundo se había dinamizado con los avances de medios de comunicación y transporte, toda actividad era evaluada como una medida evolución. La propia definición de “teatro nacional” era el eje del discurso sobre la “capacidad” —posibilidad de conocimiento y manejo de saberes específicos— de los connacionales, que dejaba fuera otros contenidos o formas de representación de las matrices simbólicas o culturales. De manera que poco más de un año después de las primeras presentaciones estudiantiles, en agosto de 1925, otra larga nota festejaba los “triumfos del Curso de Declamación”, con tanta certidumbre respecto a lo alcanzado que afirmaba “con orgullo podemos repetir: ya *tenemos teatro nacional*, cada vez que asistimos a las veladas de arte”.⁶

De pronto, en poco menos de un año, se produjo una bullente efervescencia, un panorama inimaginable poco tiempo antes: varias compañías teatrales de intención profesional proliferaban, disputándose públicos y espacios de presentación, muchas de ellas escisiones del grupo conformado en el curso de declamación, que se había separado de su formador y de la institución musical cuatro meses después de sus celebrados “triumfos”. Estos emprendimientos se habían propagado con una profusión extraña al medio, tanto que, en noviembre de 1926, notas editoriales de los dos principales diarios de la ciudad —*El Día* y *El Comercio*— coincidían en exigir que el Estado reglamentase la práctica, que ya se consideraba caótica, en muchos casos de

⁵ *Ibíd.*, Énfasis añadido.

⁶ “Por el teatro nacional. Un drama y una comedia. Triunfos del Curso de Declamación. Actores y autores nacionales”, *El Comercio*, 15 de agosto de 1925: 5. Énfasis añadido. Referida también por Alfonso Campos, *El canto del ruiseñor. José María Trueba. Artífice del canto lírico en Quito, siglo XX* (Quito: FONSA, 2009), 161.

escasa calidad o legitimidad artística.⁷ La proliferación se sucedía entre divisiones, fracturas y nuevas fundaciones, conflictos y pugnas por espacio y público. Sin embargo, lo que en sus primeros años tuvo un despliegue acelerado, durante los años 30 fue viviendo un lento declive, hasta prácticamente desaparecer hacia el final de la década.

La historiografía teatral local ha tendido a recalcar el florecimiento de las compañías durante el período, recuperando acontecimientos los particulares y sus repercusiones positivas en la prensa, excluyendo las tensiones y los límites, así como las causas y características de los procesos instituyentes y declinantes. Investigadores como Genoveva Mora, Alfonso Campos o Nancy Yáñez apuntalan el estudio desde una perspectiva centrada en los acontecimientos particulares difundidos por la prensa y en los aportes que en esos procesos hicieron grupos e individuos, centrándose en las iniciativas y esfuerzos.⁸ No obstante, para comprender el alcance del fenómeno se hace necesario ampliar el análisis al contexto y a los diversos agentes sociales que participaron en el ámbito teatral, más allá de las voluntades particulares. Respecto al período, el director teatral e investigador Patricio Vallejo propone que estos grupos:

no lo hacían por prestigio ni ascenso social, complacían a las élites, pero buscaban algo en ellos mismos, sintetizaron una experiencia y una tradición, la complejizaron. Si bien es cierto que se impulsó ese teatro porque había que hacerlo para estar acorde a la cultura de Europa, hay que aceptar que ese impulso chocó con el modo de ser de una sociedad, de ahí que no fueron ni los autores, ni los funcionarios, ni los intelectuales los que sostuvieron esa primera gran transición, sino los actores y las compañías.⁹

Profundizar en los factores y condiciones de esta emergencia y efervescencia sin antecedentes instituidos puede ayudar a comprender la “necesidad histórica” de las prácticas teatrales, pensada como “interrelación de la poética [teatral] con los múltiples planos de régimen de experiencia en el mundo [localizando ese] tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad”, como propone Jorge Dubatti.¹⁰ La propuesta de este trabajo es pensar la creación teatral y sus procesos productivos insertos en estrategias diversas para alcanzar una institucionalización,

⁷ “Es necesario reglamentar el funcionamiento de las Compañías de arte nacionales”, *El Día*, 28 de noviembre de 1926: 3.

⁸ Genoveva Mora, “Las artes escénicas en el Teatro Nacional Sucre”, en *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*, ed. por Gabriela Alemán, t. I (Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012), 74-123; Campos, *El canto del ruiseñor...*; Nancy Yáñez, *Memorias de la lírica de Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005).

⁹ Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña: tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2011), 190.

¹⁰ Jorge Dubatti, “Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas”, en *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 6.

hacerla estable y regularizada como expresión cultural colectiva de una sociedad y un territorio en cambio.

Se propone como hipótesis de trabajo que el esquema de creación y producción teatral quiteño se afianzó en el modelo de compañía, emulación del esquema de grupos extranjeros comerciales que visitan la ciudad, cuya aplicación a corto plazo logró éxito y alcance, pero que no logró subsistir a mediano plazo por los límites productivos que la ciudad y su población tenían. Asimismo, la “eclosión teatral” se produjo en un contexto de modernización social, en el que emergentes capas medias, gestadas y afectadas por acontecimientos catalizadores como la llegada del tren en 1908 (y el consiguiente nuevo acceso a bienes y servicios), el crecimiento del aparato estatal de vocación centralizadora (principalmente tras la Revolución Juliana, de 1925) que creó plazas laborales en la burocracia y las secuelas de los proyectos educativos seculares que el proyecto liberal procuró incentivar desde fines del siglo XIX.¹¹

El propósito del presente capítulo es pensar la manera en que emergieron y se configurando las condiciones y modelos de creación y producción de obras teatrales de las compañías; sus estrategias de difusión y comercialización, con miras a hacerla una práctica profesional sustentable y regular de consumo; las tensiones internas del ámbito teatral, particularmente pensadas en su vínculo con los creadores escénicos; así como los límites estructurales con los que se encontraron y que, finalmente, llevaron a su lento declive y la extinción de casi todos los proyectos hacia el final de la década de los 30, en un proceso que, básicamente, se desarrolló entre miembros de las capas medias que se conformaban en una ciudad que registraba modificaciones estructurales por la modernización, que volvió al teatro un tipo de consumo donde se proyectaron imaginarios y búsqueda de identidades, por lo que se convirtió en espejo y modelo de un ideario social.

Con fines explicativos se han fijado tres períodos: de 1924 a 1927, tiempo de apresurada proliferación, división, reconstitución, crisis, rupturas, resurgimientos y desapariciones casi agresivas de compañías, mediante la reproducción de repertorios internacionales de éxito, centrado en la novedad y en la expectativa que generaron las

¹¹ Respecto a los procesos de modernización y transformación de la ciudad y la constitución de sus habitantes en las primeras décadas del siglo XX, véase Ana María Goetschel y Eduardo Kingman, “Quito: las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales”. En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 153-162; y Guillermo Bustos, “Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950), en *Ibíd.*, 163-188.

compañías locales;¹² de 1928 a 1933, momento de relativa estabilidad y consolidación, que permitió la exploración y el desarrollo más calmo de la dramaturgia local, producida pensando en montar compañías; y un lapso, entre 1933 y 1939, de ocaso paulatino, que inició con la inauguración del Teatro Bolívar (sala de proyección cinematográfica) y la irrupción del cine sonoro como momento nodal que casualmente, pero de manera significativa, coincide con el retiro definitivo de Marina Moncayo, la más reconocida actriz, y su pareja, el dramaturgo y director de compañía, Jorge Icaza, consagrado luego como literato.¹³

Para aproximarse a la problemática propuesta, la primera parte del estudio analiza el modelo de teatro que —tanto en lo dramático como en lo escénico— introdujeron al país las compañías internacionales y que pasó a ser no solo referente, sino modelo posible del tipo de obra a presentar y consumir. Modelo estético, creativo y productivo que se buscó emular, pese a carecer de las condiciones para replicarlo en el contexto local. El segundo acápite procura dar cuenta de las condiciones que fomentaron la eclosión, sus proyecciones, tensiones y conflictos, así como su repercusión inicial y su paulatina pérdida de novedad e interés para un público que terminó por alejarse de esa práctica artística. El foco se coloca en los creadores escénicos, con una reflexión sobre la forma en que la actuación, en tanto nueva profesión, expresó a un tipo de sujeto moderno en la ciudad, con un modo de vida distinto al tradicional, respondiendo a nuevos paradigmas de existir y ser. Junto a las limitadas formas productivas de creación y trabajo que enfrentaron las agrupaciones, a la par que la tecnificación de la práctica, se analizan las tensiones de un producto que procuró ser artístico, pero descubrió los límites empresariales, primera paradoja de una práctica cultural no enraizada y sin antecedentes sólidos en una ciudad pequeña, que puso al teatro entre la urgencia de una propuesta de arte comercial y la saturación de un mercado con baja demanda, que terminó por agotar la posibilidad de consolidarlo y proyectarlo.

¹² En su investigación sobre la labor del músico español José María Trueba como impulsor del canto lírico en el país, Alfonso Campos hace una propuesta de periodización para la primera época que se sigue en esta investigación: “La Escuela española de teatro que los maestros Reboredo y Trueba imprimieron desde octubre de 1923, sería la tónica general de los diferentes grupos que harían teatro en nuestra ciudad durante un poco más de un lustro. Pocas obras del teatro italiano fueron expuestas por las compañías quiteñas, pese a la gran influencia que dejaron las compañías extranjeras que antes visitaron Quito”. Campos, *El canto del ruiseñor...*, 164.

¹³ Rodolfo Pérez Pimentel, “Moncayo de Ycaza, Marina”, *Rodolfo Pérez Pimentel*, <https://rodolfoperezpimentel.com/moncayo-de-ycaza-marina>.

El tercer apartado da cuenta de los límites productivos y laborales que enfrentó el teatro local de compañías, que le impidieron alcanzar la posibilidad de ser una práctica artística estable y regularizada, y que explicarían su lento declinar, más allá de las razones que se acostumbra argumentar, sobre la falta de apoyo estatal.

La eclosión teatral de los 20 generó las condiciones materiales, así como también las expectativas y demandas del consumo cultural promovieron un contexto de fluidez entre las actividades “productivas”, “distributivas” y “consuntivas”: el teatro como trabajo y producción simbólica humana y, a la vez, como bien de consumo que cobró sentido y continuidad a partir de la demanda social, lo que hizo de su productor un trabajador condicionado por el circuito de su “realidad artística”, como la delimita Juan Acha, teórico y crítico de arte. En esa lógica, se reflexiona sobre las condiciones locales de producción y sus límites, como una “realidad artística”: un ámbito productivo entre otras prácticas sociales que depende de la circulación y el consumo para su continuidad,¹⁴ y, por ende, implica la profesionalización: el manejo de técnicas de creación que permiten gestar un producto circulable y que, en tanto artístico simbólico, debe aportar una “novedad” convocante.

Para el espacio de productivo teatral,¹⁵ se proponen dos líneas de producción, en primer lugar la formativa: educación, autoformación, cursos específicos, conocimientos alternos aprovechables, lecturas y consumos culturales, exploraciones sociales, que incluyen los procesos creativos que, por continuidad, producen y renuevan experiencias, técnicas y poéticas propias; y la logística: organización de la agrupación, espacio de trabajo, tiempo de dedicación, materiales, dinero, apoyos institucionales, entre otros aspectos. Estos son requisitos constitutivos o “condiciones base” de la producción artístico-teatral, pero es poca la información que las fuentes aportan de manera explícita, por lo que se hace una propuesta de estudio del fenómeno en su alcance.

Finalmente, en el cuarto acápite, se realiza una aproximación a las lecturas posteriores al período sobre las causas de la crisis y el declinar, realizadas por algunos de los creadores involucrados. Una aproximación a trabajos de memoria que, en décadas después y en diversos contextos, evocaron los integrantes del *boom* de compañías sobre

¹⁴ Juan Acha, “Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística”, en *Crítica y Ciencia Social en América Latina* (Caracas: Equinoccio, s.f.), 7-8.

¹⁵ Sobre lo distributivo y lo consuntivo, se plantean algunas ideas en el primer capítulo de la presente investigación.

su experiencia, dándole un determinado sentido y reconstruyendo, desde su propia proyección la experiencia que vivieron en el pasado.

1. El canon de las compañías teatrales itinerantes extranjeras

Como se ha venido insistiendo, el tren fue un factor desencadenante para el desarrollo de la creación teatral local. Junto a mercancías y poblaciones en movilidad, llegaron regularmente compañías itinerantes extranjeras. Antes del tren, la distancia y lo complejo del viaje habían sido uno de los problemas concretos para el arribo de grupos en gira.¹⁶ Hasta entonces, la ciudad casi siempre quedaba excluida de esas visitas. La regularidad de la presentación esas compañías, iniciada en 1908, fundamentó la experiencia de consumo del teatro y las artes escénicas, como la coexistencia, encarnación y materialización de los creadores frente a espectadores, experiencia artística de interacción directa que los vuelve atractivos y de un valor aurático que no tienen otras artes.¹⁷

De manera que tras la consolidación de la red ferroviaria que unía Quito y Guayaquil, la escala de compañías itinerantes internacionales —españolas, argentinas y ocasionalmente mexicanas— fue haciéndose más regular.¹⁸ Para los primeros años de del período de estudio se presentaron en el Teatro Sucre, entre otras, la Compañía Serrador Carreras (1924),¹⁹ la argentina de Variedades Herdoc (1925),²⁰ la Compañía Cómica Argentina Esteban Villanova (cerca de un mes íntegro, en 1925),²¹ la española de Alta Comedia Clotilde Calvet (1925),²² la de Revistas Méndez (1925),²³ la de Ópera

¹⁶ El investigador Hernán Rodríguez Castelo señala que en el siglo XIX, las dificultades para acceder a Quito coartaron la llegada de compañías teatrales extranjeras, que se limitaban a arribar al puerto de Guayaquil. Hernán Rodríguez Castelo, “El teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892”, en *Teatro Ecuatoriano* (Guayaquil / Quito: Clásicos Ariel, s.f.), 19. Hacendaria en su constitución y economía interna, la ciudad tampoco había llegado a generar riquezas que motivasen el surgimiento de mecenas apasionados al estilo del personaje de Fitzcarraldo en la película alemana de 1982. Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (Alemania occidental: ABC, 1982), DVD.

¹⁷ Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad* (Quito: Rayuela, 2010).

¹⁸ Recuerda Mora “algunas compañías, como La Soler y La Bracale, fueron asiduas visitantes del Teatro Sucre”. Mora, “Las artes escénicas...”, 90.

¹⁹ “De teatro”, *El Comercio*, 19 de junio de 1924, 1.

²⁰ La compañía debutó en 10 de febrero. “Programa”, Serie Programas y Presentaciones, Tomos I y II, Caja 15, Fondo Teatro Nacional Sucre, ANE, Quito.

²¹ “Compañía Cómica Argentina Esteban Villanova” [publicidad], *El Comercio*, 8 de agosto de 1925: 8.

²² “La Compañía de Alta Comedia Clotilde Calvet”, *Ibíd.*, 27 de octubre de 1925: primera.

²³ “Compañía de Revistas Méndez” [publicidad], *Ibíd.*, 3 de noviembre de 1925: 8.

Italiana Lea Candini (1926),²⁴ la de Dramas y Alta Comedia Gobelay (1928),²⁵ la Compañía Hispano Argentina Anido Sebrati (1928),²⁶ la española Ernesto Vilches (1930),²⁷ la argentina de Comedias Pilar Travesí (1935).²⁸ Otras, como la italiana de ópera Bracale (1921 y 1928),²⁹ la Compañía Fernando Soler (en 1923 y 1927),³⁰ repitieron plaza, naturalizando su presencia, y tentando a otros a retomar sus pasos.

Compañías de carácter más popular, con menos pretensiones de socializar obras actuales de los centros culturales hispanoamericanos y europeos, y más del entretenimiento del asombro o la emoción, ocuparon también dos de la compañía de cines de Quito, propiedad de Jorge Cordovez. Allí se presentaron agrupaciones como la Compañía de Variedades y Bataclán Argelia Collantes (1926),³¹ traída por el mismo empresario cinematográfico.³² Estos locales de menor categoría también acogieron a algunas de las compañías que pasaron por el Sucre y mantuvieron ahí sus presentaciones de temporada, con “precios populares”, como la Compañía de Zarzuelas y Variedades Pepe Otero, que en enero de 1928 se presentaba en el Sucre³³ y en mayo celebraba en el Puerta del Sol su 71ª función de temporada por el país, con precio de luneta similares a las funciones de cine en el Edén o Variedades.³⁴

No es aventurado decir que buena parte de las compañías internacionales que arribaron a la capital —salvo excepciones como la de Ernesto Vilches— tenían poca proyección en sus lugares de origen, donde enfrentaban una activa competencia, dado que eran territorios de amplia demanda de arte escénico, que era un tipo de consumo cultural naturalizado. Las compañías de artes escénicas que llegan a la ciudad pertenecían a un “segundo circuito”, que correspondía a localidades con menor

²⁴ “Compañía de Ópera Italiana Lea Candini” [publicidad], *Ibíd.*, 16 de junio de 1927: primera.

²⁵ “Compañía de Dramas y Alta Comedia Gobelay”, [publicidad], *Ibíd.*, 6 de julio de 1928: 4. La compañía también presentó temporada en la ciudad en 1939. Compañía Gobelay, “Publicidad”, *Ibíd.*, 24 de agosto de 1939, 2.

²⁶ “Teatro Popular. Compañía Hispano Argentina Anido Sebrati” [publicidad], *Ibíd.*, 4 de julio de 1928: 5.

²⁷ “Compañía Ernesto Vilches”, [publicidad], *Ibíd.*, 8 de enero de 1930: 8.

²⁸ “Compañía de Comedias Pilar Travesí” [publicidad], *Ibíd.*, 3 de septiembre de 1935: 7.

²⁹ “La ‘Bracale’ en Quito”, *Ibíd.*, 26 de septiembre de 1921: primera; “Las compañías Bracale y Soler”, *Ibíd.*, 30 de abril de 1927: 5.

³⁰ “En el Teatro Sucre. Esclavitud”, *Ibíd.*, 31 de mayo de 1923: primera; “El estreno de la Compañía Soler”, *El Día*, 29 de agosto de 1927: primera.

³¹ “Mañana debut de la Compañía de Variedades y Bataclán Argelia Collantes en el Teatro Eden”, *Ibíd.*, 3 de diciembre de 1926: 3.

³² “Arte y teatro. El próximo debut de la Compañía ‘Angélica Collantes’”, *El Comercio*, 28 de noviembre de 1926: 8. En la encomiosa nota, con cierto aire publicitario, se enarbolaba que la “elegancia, moralidad, arte son las tres virtudes que reúne la Compañía Collante”.

³³ “Compañía de Zarzuelas y Variedades Pepe Otero” [publicidad], *Ibíd.*, 6 de enero de 1928: 8.

³⁴ *Ibíd.*, 21 de mayo de 1928: 5.

demanda y recursos, pero también de menor afluencia de compañías, lo que jugaba a su favor. Las compañías de “primer circuito” llegaban a las grandes capitales de habla castellana del continente, esencialmente portuarias, como La Habana o Buenos Aires. A partir de los pocos estudios historiográficos que existen en la región sobre el teatro, se ha podido constatar que las menores recorrían el segundo circuito,³⁵ al que pertenecían ciudades como Quito,³⁶ por ocupar lugares de menos categoría como centros culturales. Los cronistas eran conscientes que la ciudad pertenecía al segundo circuito teatral, como lo señala una nota de *El Día*, que en 1936 decía respecto a la presencia de una compañía de variedades hispanolatina: “es por fin una realidad la actuación en nuestro teatro ‘Sucre’ de la compañía ‘Alegría-Enhart’ con un espectáculo de primer orden que solo visita las grandes capitales americanas”.³⁷

Entre las compañías internacionales que visitaban la capital del Ecuador y también provincias argentinas estaban las de Pepe Otero y Gonzalo Gobelay, que estuvieron en Quito durante mayo y junio de 1928, respectivamente.³⁸ Este tipo de circuitos les permitían hacer plaza por algunas semanas, prácticamente sin competencia. Su aparición era un acontecimiento local de trascendencia porque irrumpían en ciudades de estables rutinas, donde podían llamar la atención por un buen tiempo. Ese fue el caso de la Compañía de Operatas y Zarzuelas Pepe Otero, que entre enero y mayo de 1928 circuló entre el reconocido Teatro Sucre y el popular Teatro Puerta del Sol. Un año antes, la compañía había estado de gira por la provincia de Mendoza (Argentina).³⁹ En muchos casos, las compañías aprovecharon lo llamativo de su presencia para ponderar al extremo la calidad de sus presentaciones o la importancia de su propuesta. En 1925, la publicidad de la Compañía de Revistas Méndez recalca:

Por primera vez Quito gozará del espectáculo más lujoso, más moral y sano, permitido por los censores más exigentes. La Compañía “MENDEZ” devuelve al público minuto

³⁵ Véase Dora Battistón y otros, en *Historia del teatro argentino en las provincias*, dir. por Osvaldo Pellettieri, vol. I (Buenos Aires: Galerna, 2005), 320 y ss; Gloria Siracusa, “En las vías del tren: los que suben y los que ruedan: las compañías teatrales españolas en la Patagonia Norte”, *Revista de Lengua y Literatura*, n.º 36: 7-13, <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/93>.

³⁶ “Gran Compañía Japonesa de Variedades Kawamura” [publicidad], *El Comercio*, 20 de septiembre de 1906: primera.

³⁷ “Compañía Alegría-Enhart” [publicidad], *El Día*, 22 de octubre de 1936: 5.

³⁸ “Compañía de Zarzuelas y Variedades Pepe Otero” [publicidad Teatro Puerta del Sol], *El Comercio*, 24 de mayo de 1928: 4.

³⁹ “Compañía de Operatas y Zarzuelas Pepe Otero” [foto publicitaria], *Ibíd.*, 28 de diciembre de 1927: 5; “Compañía de Operatas y Zarzuelas Pepe Otero” [publicidad], *Ibíd.*, 24 de mayo de 1928: 4; José Francisco Navarrete, “Mendoza”, en *Historia del teatro argentino en las provincias*, dir. por Osvaldo Pellettieri, vol. I (Buenos Aires: Galerna, 2005), 321.

tras minuto todo el dinero que paga en espectador. Las mutaciones de gusto, placer, satisfacción y alegría son infinitas. Todas las variaciones del teatro en un solo espectáculo. La Compañía “Mendez” es a la vez: Opera, Opereta, Comedia y Drama.⁴⁰

En contraposición a la diversión elevada que el teatro legitimado proponía para el Sucre, en las otras salas, de calado más popular, los espectáculos en vivo tenían mayor alcance y duración en su permanencia en cartelera. Las temporadas de las compañías de paso podían alargarse por semanas, lo que no ocurría en el Sucre, donde las temporadas de compañías internacionales mayores rondaban, a lo sumo, dos semanas, un límite claro de público, que en las salas populares podía extenderse. Nótese que en los teatros de calado más popular la tendencia del espectáculo en vivo apuntaba a la forma de varieté, sucesión de pequeñas escenas que debían ganar y mantener la atención de un público no acostumbrado a las formas extensas.⁴¹

Las compañías trashumantes de entretenimientos diversos, de carácter popular que circulaban en los llamados teatros, que en realidad eran salas de cines, pertenecientes a Cordovez, eran con frecuencia de alma circense, de corazón de barraca,⁴² razón por la que soportaban más tiempo, pues su contenido resultaba más atractivo para grupos populares: el “entretenimiento del asombro”, en contraste al de “elevación”, convocaba a sectores poblacionales que habían alcanzado la posibilidad económica mínima para gastos de ocio.⁴³ Ejemplo de ese carácter son las recursivas presentaciones de la Compañía de Animales Comediantes Aloma Spinetto, con elenco de “señoras monas [...] señores monos [...] caballeros [...] cabras y perros equilibristas”, uno de cuyos eslóganes era “el espectáculo de mayor atracción, la alegría de chicos y grandes. El triunfo de la teoría Darwiniana en su más alta y palmaria manifestación”.⁴⁴ La irreverencia popularizante, la diversión generalizada, el tiempo de la liberación y la fuga primaban en la promesa.

Aunque existen mínimas fuentes al respecto, es de considerar que el arribo de estos grupos se facilitó no solo gracias a las acciones de los agentes de las compañías,

⁴⁰ “Compañía de Revistas Méndez” [publicidad], *El Comercio*, 3 de noviembre de 1925: 8. Énfasis en el original.

⁴¹ Estas compañías populares parecería que se aferraban a un territorio todo cuanto pudiesen, mientras generase rendimientos. Como ejemplo llamativo, entre agosto y septiembre de 1925, casi a diario, en el Royal Edén se presentaron “Los perros comediantes”.

⁴² “Lucha greco-romana: el encuentro de hoy en el Teatro Popular”, *El Comercio*, 19 de enero de 1926: 5.

⁴³ Es fundamental pensar el ocio como un factor clave para la construcción de imaginarios y modelos mediadores de la experiencia.

⁴⁴ “Compañía Aloma Spinetto” [publicidad], *El Día*, 8 de noviembre de 1927: 2; “Compañía Aloma Spinetto” [publicidad], *Ibíd.*, 12 de noviembre de 1927: 2.

que hacían una avanzada a la ciudad para negociar plaza y requisitos, sino también por el surgimiento de “empresas productoras”,⁴⁵ socios capitalistas que en muchos casos eran más aventuras coyunturales de inversión y exploración que áreas consolidadas. Es el caso de la “Empresa Luciano & López [que] conociendo el alto gusto artístico de esta culta capital, no ha omitido gastos para contratar y traer a nuestro primer coliseo, a la única e insuperable compañía [Soler] El más grande conjunto artístico que ha visitado el Ecuador. Arte, lujo, alegría, bellezas femeninas, esplendor, hermosura y suntuosidad”.⁴⁶ Esa compañía, secuela de la “Empresa Luciano y Weisson”,⁴⁷ había sido emprendida por Esteban Luciano Grieco, comerciante italiano,⁴⁸ en cuyo almacén del Portal Arzobispal se adquirían los abonos. La mención resulta de interés porque, dada la poca información contenida en las fuentes, ayuda a inferir que quienes asumieron la actividad de empresarios locales, lo hicieron como una actividad lucrativa ocasional, en alianza con delegados de la compañía en gira y con participación económica para su arribo, como una aventura de ocasión.

Las Compañías reconocidas y de mayores vuelos que ocupaban el Teatro Sucre hacían venta de abonos a repertorio completo, como estrategia de comercialización y difusión, cosa que no sucedía con las compañías populares sino que su estrategia se basaba en una variada compilación, a día seguido, de obras de diversos temas y registros, que les permitían convocar al mismo público por varios días. Pero las visitas de las compañías extranjeras también representaron para los agentes sociales “el desarrollo de la forma de producción ‘industrial’”, que permitía la subsiguiente profesionalización, como plantea Jorge Dubatti para el caso argentino entre 1910 y 1930.⁴⁹ A la vez, las compañías en gira mostraban las exploraciones escénicas

⁴⁵ “Empresa Leo Díaz y Luciano Weisson” [publicidad Teatro Sucre], *El Comercio*, 1 de agosto de 1927: 5.

⁴⁶ “Empresa Luciano & López” [publicidad Cía. Zarzuelas Santa Cruz], *El Día*, 27 de noviembre de 1927: 7.

⁴⁷ “Compañía Soler” [publicidad], *El Comercio*, 21 de agosto de 1927: 5. Se registra, apenas de pasada y en pie de página, que el mismo día que se anunciaba a la Soler, una nota periodística mínima notificaba la conformación del nuevo directorio de una “Sociedad Teatral Capitalina”, entidad de la que no se ha encontrado ninguna otra referencia en las fuentes consultadas, como tampoco es mencionada por la bibliografía especializada. “Nuevo directorio de la Sociedad Teatral Capitalina”, *Ibíd.*, 21 de agosto de 1927: 5.

⁴⁸ Fernando Jurado Noboa, *Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito*, vol. 1 (Quito: FONSAL, 2005), 184.

⁴⁹ Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino* (Buenos Aires: Biblos, 2012), 16. Aclara en autor que, más allá de su definición, más allá de su forma aurática e irreproducible por lo convivial. “[cuando nos referimos a dimensión] ‘industrial’, queremos decir una producción rentable, prolífica y seriada, de labor múltiple y agotadora, y en algunos casos con alto rendimiento económico, que estimula

asentadas, populares y rentables de sus países de origen, no así las exploraciones más experimentales, ya de por sí de públicos reducidos en sus lugares de creación, así como también daban cuenta de una tentadora veta de profesionalización, que agregaba glamur a la vida del artista moderna. El deseo de una experiencia nueva, atravesada por el encanto sofisticado que los medios masivos introducían, también operó en la seducción de las nuevas generaciones.

Formas artísticas, posibilidades profesionales, expectativas de reconocimiento, modelos de trabajo: las compañías extranjeras traían más que obras. Para el caso quiteño eso fue definitorio, pues los jóvenes integrantes de los elencos locales que se gestaron a mediados de la década de los 20, sin continuidad con ninguna práctica escénica local,⁵⁰ sin duda reprodujeron el ejemplo y los modelos de las compañías en gira, en los días que el teatro regional de compañías tenía esplendor comercial, pese a que ser cuestionado por los grupos independientes, más vinculados a las formas vanguardistas del arte, en un Quito que despertaba a la experiencia teatral, apenas en condiciones de gestación.

Si se asume que la experiencia teatral anterior de las agrupaciones locales fue la de grupos amateurs de gran vocación, pero sin proyecciones reales, el asumir la opción de compañía teatral hipertrofió el intento, pues por su propia definición constituyente, el modelo de compañía implica —más allá del proceso artístico-creativo— un proceso productivo y de trabajo práctico, un tipo de convivencia y dedicación de gran complejidad y solidez, que para su reproducción depende de una demanda que le permita subsistir. La compañía implica una relación productiva jerárquica, cuya subsistencia depende del éxito comercial.⁵¹

Del modelo aprendido de las compañías extranjeras, en el primer período se tomó directamente su dramaturgia, cuyo repertorio correspondía, en su mayor parte, a éxitos en carteleras españolas,⁵² así como también modelos de actuación, referencias

la práctica de un conjunto de técnicas dramáticas, actorales, de dirección y empresariales”. *Ibíd.*, 19. Teatro que para 1924 era, desde la intelectualidad porteña, criticado negativamente.

⁵⁰ Esto no niega la producción de esporádicas experiencias particulares. Sin embargo estas, por su misma evanescencia, no crearon impronta o referentes, no eran “endémicas”.

⁵¹ Como recuerda la investigadora Magaly Muguercia, haciendo referencia al género chico que desde fines de XIX primó en el teatro comercial peninsular y latinoamericano (y que fue de los tipos de teatro que se socializó en Quito por las compañías itinerantes): “teatro ligero, además de suelto y contagioso y difusor de talentos, es remunerativo, sobre todo para los empresarios y los ‘capocómicos’, como se llama a los actores dueños de compañías”. Magaly Muguercia, *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad: 1900-1950* (Santiago: RIL, 2010), 52.

⁵² Se desarrolla este punto en el tercer capítulo.

escenográficas, e incluso el esquema de composición del elenco de troupe para cubrir el repertorio en la lógica empresarial. Pensada para ser capaz de montar con rapidez diversidad de obras, la compañía teatral se componía de actores de basamento arquetípico: “galán”, “dama”, “gracioso”, “característica”, “viejo/barbas”, etc., bajo cuya división eran gestadas las obras dramáticas. De manera que el actor podía retomar el “tipo” genérico, asumiendo como nuevo únicamente el texto. El modelo fue retomado por el cine de género y la estrategia de *fisic du rol*, que se usa hasta la actualidad, fue muy funcional para las formas tradicionales. Cuando la Compañía Dramática Nacional reconfigurada anunciaba su elenco, en diciembre de 1926, especificaba:

Marina Moncayo, primera actriz; Marina Gonzembach, Primera Dama Joven; Olimpia Gómez, Característica; Inéz Yépez, Segunda Dama Joven; señores Marco Barahona, Primer Actor y Director; Jorge Icaza, Primer Galán Joven; Alfredo Riofrío, Actor de Carácter; Alfonso Moncayo, Segundo Galán (cómico); Jorge Barahona y Luis Hernández, Partiquinos; Ernesto Moncayo, Apuntador; Ernesto Paredes, Traspunte; y Teodoro Donoso, Partiquín.⁵³

El modelo de compañía tenía, de larga tradición, una cabeza, generalmente la primera estrella (capocómico), cuyo nombre solía ser la nominación de la compañía, definía los caminos y decisiones a tomar: desde la selección de obras a la distribución del espacio, del tipo de estética y la puesta en escena. El capocómico, muchas veces dueño de la empresa, centraba la actividad a la que se vinculaban el resto de ejecutantes, generalmente en relación laboral de dependencia. En última instancia, este modelo teatral tenía en su motivador constituyente al motor económico y de éxito comercial, y dependía de darle a la audiencia un tipo de obra que la contente; de manera que era más una empresa rentable de entretenimiento que un colectivo de exploración estética.⁵⁴

Sin embargo, el teatro de compañías no era el único de la región en el período de estudio; existían otras formas de organización y composición de agrupaciones teatrales: las amateur sin vocación de réditos económicos; las oficiales, subvencionadas por el Estado; y aquellas que, para diferenciarse radicalmente de la intención comercial, reivindicaban su dedicación al arte, que desde fines de los años 20 comenzaron a

⁵³ “Funciones teatrales para Navidad”, *El Día*, 14 de diciembre de 1926: 5.

⁵⁴ Este modelo no implica minusvalorar la empresa teatral como rentable. Molière y Shakespeare crearon bajo esas condiciones.

definirse como “teatro independiente” y que, décadas más tarde, manejará la noción de “grupo” bajo el mismo criterio.⁵⁵

Más allá de esas opciones, los grupos amateurs de Quito optaron por el modelo de compañía, pese a la limitada formación impartida por instructores como el español Abelardo Reborado, la cual se combinó con la expectación de las propuestas comerciales extranjeras y el instinto escénico. Pero si bien el teatro de compañías que arribaba a la ciudad traía el repertorio comercial y de éxito de sus países de origen e influencia; en algunos casos su material, como la zarzuela o la comedia ligera española (dos de los géneros que más se consumieron en Quito) estaban siendo cuestionados en su lugar de origen o eran desplazados por otras poéticas teatrales más acordes a la demanda social.⁵⁶ En polos artísticos teatrales como Argentina, México, Cuba y Chile, para mediados de los 20 se desarrollaban procesos de modernización sus matrices y cánones, que desplazaron al “sistema realista-costumbrista”, como señala el investigador Osvaldo Pellettieri:

fue posible porque [...] había aparecido un público nuevo, el de la naciente clase media, que ya reclamaba un módico espejo de su vida, realista o idealizado, en la comedia de costumbres. Había surgido también una crítica cuyo horizonte de expectativa coincidía con las convenciones y con la semántica del género, que consistía en una determinada concepción liberal-positivista que pretendía, sin conseguirlo, instaurar el teatro como práctica social. El drama de ideas de principios de siglo, con su peculiar punto de vista concretado en un desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista que pusiera de manifiesto las fallas del sistema político-social, había evolucionado a principios de la década del veinte en un teatro comercial que en países como Argentina se había consolidado junto a formas teatrales populares. Este subsistema teatral tendía a fines de la década a automatizarse. Esto era advertible a partir de la aparición de un teatro meramente epigonal y el surgimiento de nuevas tendencias que pretendían terminar con el teatro comercial apelando a la textualidad europea.⁵⁷

Es decir que en la década de los 20, mientras en Quito se adoptaban estos formatos, en los centros artísticos de la región comenzaba a ser una poética anquilosada, dada la modernización del campo artístico, lo que no necesariamente implica dejar de

⁵⁵ Para el emblemático caso argentino véase María Fukelman, “Programa para la investigación del teatro independiente”, en *Teatro independiente. Historia y actualidad*, dir. por Jorge Dubatti (Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2017), 13-26.

⁵⁶ Respecto al teatro peninsular, pese a que varios autores insisten en que el período de teatro 1918-1926 fue considerado de “crisis teatral”, investigadores como Dru Dougherty y María Francisca Vilches insisten en cómo el período fue de una prolífica, intensísima y exitosa actividad. Dru Dougherty y María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación* (Madrid: Fundamentos, 1990), 13.

⁵⁷ Osvaldo Pellettieri, “el teatro latinoamericano desde los veinte hasta el sesenta: una práctica teatral modernizadora”, en *Cien años de teatro argentino. Del Moreina a teatro abierto* (Buenos Aires: Galerna / IITCTL, 1990), 114-5.

lado una condición comercial, convocante en muchos casos.⁵⁸ Formas poéticas más experimentales, influidas por exploraciones de vanguardias europeas y, al tiempo, la búsqueda de una poética propia, comenzaban a ocupar espacios de legitimidad artística, dado que los modelos comerciales y los decimonónicos estaban en crisis.⁵⁹

En oposición a esto, las compañías que arribaban a la ciudad mantenían casi con exclusividad en repertorio ese teatro comercial de fines del XIX y primeras décadas del XX, obras “consagradas”, y aún vigentes en sus lugares de origen, pero ya cuestionadas como un canon automatizado de fórmula, como marca el historiador teatral chileno Juan Villegas.⁶⁰ A modo de ejemplo se pueden considerar las obras presentadas por la Compañía Cómica Esteban Villanova, de Argentina, cuyas presentaciones fueron muy convocantes, en tanto expresaban costumbrismos no peninsulares. Su repertorio incluía comedias costumbristas como “Los provincianos” (1913) y “El gringo Baratieri” (1921) de Alberto Novion,⁶¹ “Un gran señor” (1922), de Ricardo Hicken o la canónica “M’hijo el doctor” (1903), de Florencio Sánchez. El repertorio también incluía obras como “La espada de Damocles” (1918), de Armando Discépolo, quien posteriormente consolidó poéticas como la del grotesco criollo que fracturaró el esquema canónico previo. Mientras que las compañías de repertorio más popular, en general de variedades, como fue el caso de Aloma Spinetto, podían mezclar tonadilleras con animales comediantes, con lo que lograban temporadas de mayor extensión,⁶² haciéndose sitio en el Puerta del Sol o el Variedades, con sus precios más módicos y permanencia más larga en cartelera.⁶³

⁵⁸ El teórico Juan Villegas propone, para el estudio de los discursos teatrales y su presencia en el contexto cultural de un territorio, clasificarlos en “hegemónicos”, “marginales”, “desplazados” y “subyugados”, y define como desplazados a aquellos que, habiendo sido hegemónicos en algún período, perdieron vigencia y categoría en el campo artístico. Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (Buenos Aires: Galerna, 2005), 24-26.

⁵⁹ Los teatros experimentales e independientes –sin embargo no necesariamente los más comerciales– surgirá en la región –México, 1928; Argentina, 1930–, como reacción activa, desde el arte y el pensamiento en oposición al teatro comercial, irán haciéndose una constante, dentro del paradigma del teatro culto en la región. Pellettieri, “el teatro latinoamericano”, 115 y ss.

⁶⁰ Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (Buenos Aires: Galerna, 2005).

⁶¹ “La obra que más ha gustado en Quito, en esta temporada: “EL GRINGO BARATIERI” que es un éxito de hilaridad y gracioso chiste y sanísima alegría. ¡PREGUNTELO a quienes a vieron!”. “Compañía Cómica Esteban Villanova” [publicidad], *El Comercio*, 21 de agosto de 1925: 8. Énfasis en el original.

⁶² “Compañía Aloma Spinetto” [publicidad], *El Día*, 17 de noviembre de 1927: 3.

⁶³ Una compañías como la argento-española Anido Sabrini permaneció casi un mes, presentándose en el “Teatro Popular”, con “Revistas, zarzuelas, melodramas y variedades”.

Esta fue la oferta de teatro de sala que moldeó la sensibilidad del público y de los artistas locales: géneros dramáticos, con formas de interpretación y esquemas conocidos. La visita regular de compañías españolas, de drama, operetas y zarzuelas, géneros chicos, no dejaron de ser un eco involuntario de las política de hispanización que vivía el continente desde inicios de siglo.⁶⁴ Los imaginarios de las élites y de las emergentes capas deseaban identificarse con la cultural de matriz española, forma de legitimación cultura que borraba las heridas de raza, razón para sentir las filialmente cercanas. Movimiento cultural de compañías itinerantes que se movía sin unapolítica estatal respecto del manejo del Teatro Sucre, manejado con absoluta discrecionalidad por las autoridades del Ministerio de Instrucción Pública, que al no tener proyecciones de rentabilidad, dependió de la voluntad individual de la autoridad a cargo para su uso y concesión.⁶⁵

Habiéndose perdido todos los registros institucionales del Sucre, la poca información que existe sobre el proceso de negociación evidencia que se tendió a prestar el espacio a las compañías internacionales, bajo el criterio de fomento al acceso a las artes por parte de la población. Al parecer, la tendencia fue ceder gratuitamente el espacio, aunque las compañías debían cubrir los costos de producción y de técnicos, pues el teatro tenía mínimo personal estable, e incluso se hacían cargo de la impresión de programas y boletos, recibiendo en retribución una cantidad determinada de entradas.⁶⁶ Como se verá en el capítulo tres, la tendencia se repitió para las compañías locales.

Ese nivel de discrecionalidad, dependiente de las decisiones individuales de los ministros a cargo, más allá de su línea política,⁶⁷ podía tener otros posibles apoyos, tan sueltos como diversos. Ejemplos al respecto: en 1921 el gobierno ayudó con el traslado a la capital de la Compañía de Ópera italiana Bracale,⁶⁸ después que la prensa insistió en su importancia para formar la sensibilidad local; en 1924 se resaltaba que un

⁶⁴ Véase Guillermo Bustos, “La conmemoración de la nación en clave hispanista”, en *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950* (Quito: Fondo de Cultura Económica / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017), 326-372.

⁶⁵ Sobre la relación entre las instituciones estatales y las compañías teatrales locales, véase el tercer capítulo de la presente investigación.

⁶⁶ Ya en 1909, como recupera Genoveva Mora de una nota periodística, el gobierno manejaba esa política. Mora, “Las artes escénicas...”, 90.

⁶⁷ Debe considerarse que al no existir una real política estatal activa sobre las artes, y mucho menos en relación al teatro, las decisiones atomizadas no modificaban significativamente la situación del teatro o las autoridades responsables.

⁶⁸ “La ‘Bracale’ en Quito”, *El Comercio*, 26 de septiembre de 1921: primera.

representante de la Compañía Serrador Carreras había visitado antes la ciudad “para gestionar el pequeño apoyo oficial que nuestro Gobierno ha dispensado (solo en esta administración seamos justos) a las Compañías teatrales que han querido venir a la Capital de la República”;⁶⁹ para 1925, una resolución municipal exoneró de impuestos a los espectáculos y a la fijación de carteles de la Compañía Argentina Villanova.⁷⁰ El manejo discrecional del Sucre fue constante en el período de estudio, se puede deducir de las fuentes consultadas que, autónomamente del tipo de gobierno, tuvo su validación en las debilidades de la plaza, que legitimaban los apoyos ocasionales. Para los grupos intelectuales con vocación de consumo de artes cultas, era un requerimiento presente:

Permita Dios que se animen a venir, o más bien dicho, quiera el Cielo que no se desanimen de llegar hasta esta altura, en donde los recibiremos con los brazos abiertos, tanto por lo que ellos merecen, como por la sed de teatro en que nos consumimos, los que vivimos en esta altura, hasta la que no llega sino el eco lejano de los sucesos teatrales, que se verifican en otros países, así de Europa como de América.⁷¹

Como cierre al alcance de la incidencia de las compañías internacionales en el ámbito local, se debe mencionar que algunos de estos grupos montaron obras dramáticas de autores nacionales, sin mucho alcance. El reglamento del Teatro Sucre de 1915 fijaba este como un criterio de concesión: “las Compañías dramáticas o de zarzuelas no podrán negarse a representar a su costa una obra dramática nacional, cuando fuere presentada para el efecto, por la Junta Censora”.⁷² Por su misma discrecionalidad sin real política, fueron realmente muy contadas las veces que esto sucedió. De todas maneras, el paso de las compañías extranjeras itinerantes enseñó a los futuros actores locales la posibilidad de expresión de nuevas sensibilidades, así como la existencia de una actividad laboral legítima y deseable.

En esta fractura de imaginarios sobre el actor, sin duda tuvo un papel fundamental la nueva perspectiva que el cine perfiló para el ideario de actores y actrices. Su figura pasó de la sospecha de promiscuidad en una compañía trashumante a una experiencia vital deseable, de reconocimiento social en lugar del anatema. Por primera vez, el artista se cubría de una pátina de glamur que antes nunca tuvo.⁷³ Muchos

⁶⁹ “De teatro”, *Ibíd.*, 19 de junio de 1924: primera.

⁷⁰ “Vida municipal”, *Ibíd.*, 20 de agosto de 1925: 2.

⁷¹ “De teatro”.

⁷² *Reglamento del Teatro Nacional ‘Sucre’*, Registro Oficial 877 (Año III), 16 de agosto de 1915, art. 38.

⁷³ Se sigue a John Berger, que ve en las sociedades industriales capitalistas la promesa de igualdad pero inequidad estructural, como un nuevo tipo de casta superior, que encarna ideales de

jóvenes de la emergente clase media se distanciaron de las obligaciones comportamentales de la sociabilidad tradicional y al no provenir de grupos familiares de larga raigambre, encontraron una posibilidad tentadora: se podía entrever un nuevo tipo de profesión laica, que entrecruza la proyección laboral/profesional con la conformación de una identidad estética en ciernes. De manera que tanto para creadores como para productores, los cambios sociales de una sociedad donde las formulas tradicionales de comportamiento y estamentalización estaban en crisis, la posibilidad de repensar la experiencia vital a través del teatro, como práctica de representación del accionar y sus consecuencias, tuvo un asidero importante.

2. La efervescencia como constituyente del teatro local de compañías

Los antecedentes sociales de la práctica teatral en el ámbito local pueden encontrarse en expresiones modestas pero recurrentes. El investigador Ricardo Descalzi resalta en su *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, publicada en 1968, la presencia permanente y silenciosa del teatro escolar, que podría considerarse la manifestación más regular del teatro en lo local, aunque sin vocación artística:

creemos fue él [el maestro] el pionero silencioso quien mantuvo, desde tiempos imposibles de ser valorados con precisión, su vivencia artística, con representaciones de sainetes, comedias y aun esbozos de tragedias, en los pequeños e improvisados escenarios de sus escuelas rurales, para conmemorar fiestas religiosas o laicas, con motivos de fin de año u otros acontecimientos valederos. Bien podríamos llamar a éste un teatro anónimo, inédito y disperso.⁷⁴

Forma de expresión escolar, en lo comercial artístico el teatro no tenía real presencia. Pero aún en el espacio educativo, es llamativo que solo en el primer lustro de los años 30, cuando ya había pasado el esplendor del teatro local, el Ministerio de Instrucción Pública abrió concursos ocasionales para que los docentes primarios acrecienten esa parte del plan educativo, según la cronología que Descalzi.⁷⁵ El resto de teatralidades asentadas estaban más bien vinculadas a lo festivo/ritual y a lo carnavalesco, no tanto a su consumo como arte. Hasta las primeras décadas del XX, el teatro como forma artística había tenido esporádicas manifestaciones en Quito, ninguna

experiencia que fascinan y generan un tipo de envidia que motiva a los consumidores a creer que la experiencia mercantil permitirá alcanzar esa forma de realización. La publicidad y todo el aparato mediático involucrado impulsa este fenómeno. John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 72.

⁷⁴ Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), vol. 4, 1171 y ss.

⁷⁵ *Ibíd.*

de carácter profesional, y sin continuidad real. Sucesos dispersos llegaron a ser grandes acontecimientos, por su misma rareza, pero no existió una práctica instituida en el territorio que pudiera resultar referencial.⁷⁶

Como ejemplos, recuperan los investigadores Fidel Pablo Guerrero y César Santos, que hacia 1915, en plena conflagración mundial, un grupo de actores amateurs, “Humberto Dorado Pólit, Alfredo León, Eduardo Albornoz y Marco Barahona, entre otros” realizaron varias presentaciones teatrales;⁷⁷ intérpretes cuyos nombres serán después recurrentes de la eclosión de mediados de los años 20, como se verá más adelante. Sin detenerse en ello, el investigador Pablo Escandón menciona que “en 1915 cuentan que nació el teatro ecuatoriano, en la casa de don Canuto Silva, donde se llevaban a cabo representaciones clásicas y se mantenía una compañía formal y habitual”.⁷⁸ En este lugar, según Fernando Jurado, se desarrolló un “Curso de Declamación y del Teatro Nacional” por iniciativa de Dorado Pólit; mientras que en 1919 la agrupación Orfeón Quito intentó hacer exploraciones teatrales, principalmente desde la lírica vocal.⁷⁹ Sin embargo, estas iniciativas, u otras de igual carácter, no habrían de posicionarse en la ciudad como una manifestación significativa, ajena a una práctica estable y frecuente en tanto forma de consumo cultural naturalizado. Esto se infiere también de la reacción que tuvo la prensa con las presentaciones del grupo de declamación de 1926,⁸⁰ en las que se obvian esas exploraciones previas.

El hecho mismo de que esas experiencias no sean evocadas por la prensa y la crítica pone de manifiesto su evanescencia. Como propone Osvaldo Pellettieri para el

⁷⁶ El caso emblemático es el “Recetas para viajar”, de Francisco Aguirre Guarderas, a finales del siglo XIX, que pese al gran éxito que tuvo la obra, al interés que despertó y a la proyección que tuvo, no logró sentar referente. El mismo autor no pudo poner en escena una segunda obra, debido a las polémicas locales levantadas por su obra, en la que varios ciudadanos se habían sentido directamente referidos. Francisco Aguirre Guarderas, “Recetas para viajar”, en *Teatro Ecuatoriano I*, ed. por Hernán Rodríguez Castelo (Quito: Clásicos Ariel, s.t.), 71-186.

⁷⁷ Fidel Pablo Guerrero y César Santos, “De la zarzuela a Yahuar shungo: la música en el Teatro Nacional Sucre: desde su fundación hasta la década de 1950”, en *Sube el telón...*, 39. Recuerdan los investigadores que los eventos de 1915 “resultaron ser la cimiento de las futuras compañías nacionales.” No siendo parte del período de investigación del presente trabajo, únicamente se lo deja consignado aquí. Sin embargo, considérense los nombres referidos, pues fueron actores clave del fenómeno de compañías que se estudian en esta indagación.

⁷⁸ Pablo Escandón, “La Plaza del Teatro: viva, única y popular”, en *Sube el telón...*, 198.

⁷⁹ Fernando Jurado Noboa, *Rincones que cantan. Una geografía musical de Quito* (Quito: FONSA, 2006), 72.

⁸⁰ Véase, por ejemplo, “Por el teatro nacional...”.

estudio de la historia del teatro en territorio,⁸¹ se debe considerar cómo se estructuró el “sistema teatral”: sus poéticas, textualidades y modelos propios, “que a partir de sus cambios e intentos de rupturas va evolucionando en el tiempo. Sus convenciones, su verosímil, tienen su propia legalidad, modulados por sus relaciones con una comunidad de receptores”.⁸² En esa lógica, se deduce que las prácticas teatrales de Quito, por su propia irregularidad, no habían logrado delinear un sistema teatral para el espacio público de la ciudad hasta mediados de los años 20,⁸³ cuando la emergencia de exploraciones teatrales de voluntad profesional solo requirieron de un catalizador que atrajese la nueva demanda de público para las obras e intérpretes para las mismas. El curso de declamación del Conservatorio fue el imán aglutinante.

El Conservatorio Nacional de Música y Declamación había sido reabierto en 1900, como parte del proyecto liberal modernizador del gobierno de Alfaro, recuperando el instituto creado durante el gobierno del conservador García Moreno.⁸⁴ En el decreto de reconstitución, se justificaba este “propagar la enseñanza del arte” con miras a “promover el cultivo de la música en sus relaciones con la educación, la moral y las buenas costumbres”.⁸⁵ La función social civilizadora del arte estaba definida. Se debe insistir en que, junto a la plástica, para Occidente la música ha sido una de las artes más legitimadas como canon estético y expresión de elevación espiritual. El teatro, en su expresión espectacular, siempre tuvo un rasgo de mundanidad y concreción que lo pone

⁸¹ El modelo surge del amplísimo proyecto de investigación colectiva que sobre la historia del teatro en Argentina dirigió Osvaldo Pellettieri desde la Universidad de Buenos Aires y el “Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino” (GETEA).

⁸² Osvaldo Pellettieri, “Modelo de periodización del teatro argentino”, en *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, ed. por Osvaldo Pellettieri (Buenos Aires: Galerna, 1992), 70.

⁸³ En territorios como el de Quito o sus alrededores, quizás de manera estable, aunque mucho más modesta y sin proyecciones artísticas, hubo prácticas como las de teatro escolar, más de vocación educativa y restringido a las prácticas intrainstitucionales. Sin embargo, como ejercicio formativo para la exploración de formas discursivas de vocación estética, estas no habían logrado proyectarse como un tipo de expresión socialmente requerido. Se menciona esto más adelante.

⁸⁴ Como plantea Rossy Godoy, la creación del Conservatorio durante el gobierno de García Moreno en 1870, que sobrevivió hasta 1877, así como la refundación de 1900, respondían a una práctica regional que, desde las élites culturales, no solo apuntaba a la formación estética como formación ciudadana desde el canon europeo, sino como “carta de presentación de un país que se esforzaba por mostrarse culto ante sus pares internacionales”. Godoy, “La segunda fundación...”, 24.

⁸⁵ Centrado en lo musical, entre las actividades encomendadas en su reglamento, se fijaban presentaciones obligadas, vinculadas a conmemoraciones específicas: el 1 de mayo (fecha de fundación), 10 de agosto (fiesta patria, con premio y clausura de año), y el 1 de enero. Se prohibían conciertos que no fueren en honor de la patria, interés público o acontecimiento nacional. “Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación”, *Registro Oficial* 1140 (año VI), 1 de junio de 1900.

en sospecha.⁸⁶ Originalmente, la cátedra de declamación, pensada para impartirse en cinco años, era un complemento de la lírica operística, más que del teatro.⁸⁷ La cátedra estaba dividida entre la “declamación en general” y la “Historia del teatro lírico y dramático”. La vocación operística se evidenciaba en la misma definición de los idiomas que debían aprender los estudiantes: italiano y francés.⁸⁸ Y así fue que, en un inicial mayo de 1900, se organizó una presentación de estudiantes.⁸⁹

Sin embargo, el curso de declamación tuvo un devenir inestable hasta bien pasados los años 20. De acuerdo a una crónica de la época, algunos períodos la impartió el director del Conservatorio, el músico Pedro Traversari Salazar,⁹⁰ pero también pasó por períodos de abandono e incluso, poco antes del período de estudio, lo encabezó “un *cabotin* de mala muerte que de repente cayó llovido por el cielo, paisa, de esos que lo mismo se ganan la vida falsificando moneda que rasgando la guitarra”. Sobre este caso, la nota se señalaba que “el arte teatral no lo enseñan sino actores más o menos experimentados y de ninguna manera, personas que no han pisado el escenario, que en esto se encuentran (cuando lo hallan) como gallo en ajeno gallinero y aun el idioma castellano apenas lo hablan y pronuncian correctamente”.⁹¹

Más allá del enconado ataque, la nota evidencia los límites de una plaza como la quiteña, donde podía afincarse como formador de actores un individuo sin clara trayectoria que, sin embargo, se aceptaban como la opción posible. En este contexto, y hacia 1923, el gerente de la cadena de Cines de Quito,⁹² Abelardo Reboredo —“un actor

⁸⁶ Piénsese que, para la cultura occidental marcada por la visión católica, la pintura como representación simbólica y la música, en su forma intangible, eran formas de evocar poderes superiores, mientras que el cuerpo, neoplatonismo mediante, siempre fue visto con sospecha y desprecio. La historia del teatro en occidente hasta el siglo XVIII es la historia de la negociación con las instituciones religiosas hegemónicas siempre censurantes.

⁸⁷ Sin olvidar que la ópera, con sus particularidades, es un género dramático, su legitimidad estuvo dada por la música como código discursivo guía.

⁸⁸ “Reglamento del Conservatorio...”, Art. 37.

⁸⁹ “El teatro nacional” [orígenes], *El Comercio*, 8 de mayo de 1927: 3.

⁹⁰ Según Hernán Rodríguez Castelo, Traversari tenía formación en “musicología, declamación, arte teatral y folklore”, educado en Chile y Europa. Hernán Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano III. Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social”, en *Teatro social ecuatoriano. Flajelo, El tigre, El Dios de la selva, Infierno negro* (Quito: Clásicos Ariel, s.f.), 9. Una nota publicada en *El Comercio* de 1940 refería: “no pensábamos en tal triunfo [del teatro local] quienes en 1920 asistimos a la inauguración de los cursos de declamación que con fervor patriótico propulsó el Maestro Traversari”. M.S. Quintana, “Desde Colombia. Orgullo artístico ecuatoriano”, *El Comercio*, 6 de agosto de 1940, citado en *El don de la risa. Recordando a Ernesto Albán M.*, ed. por Cecilia Albán y Alfonso Naranjo (Quito: Imprenta Artes Gráficas Señal, 2005), 149.

⁹¹ “El teatro nacional”, *El Comercio*, 15 de junio de 1924: primera. Artículo también referido por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 152.

⁹² La cadena era de propiedad de Cordovez. Véase Wilma Granda, “La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano:

español enfermo y mal humorado” que se había quedado en Quito tras una compañía en gira, según reseñó años después Humberto Salvador—⁹³ tomó a su cargo el curso.⁹⁴ En la ciudad su nombre no era conocido y una nota de prensa que narraba el devenir del curso, que prometía pronto resultados, se aventuró a decir: “una persona de buena voluntad y que, a decir del propio Director del Conservatorio de Música, a cuya autoridad nos referimos, es muy competente en la materia, se ha propuesto tentar nuevamente la formación del teatro nacional”.⁹⁵

La constante de los formadores extranjeros en la ciudad era que manejaban el repertorio comercial y de éxito de sus países de origen y no eran activos concededores de las propuestas estéticas más contemporáneas sino de las más difundidas, lo que se deducir de la misma condición de Reboredo: los textos de trabajo por los que optó en su trabajo de formación fue el material de repertorio que manejaban ese tipo de agrupaciones comerciales, como ya se señaló, poéticas y recursos teatrales que estaban ya siendo desplazadas de su condición hegemónica sus países de origen. Es necesario insistir en ello porque se constituyó en el repertorio con el que trabajaron las compañías de teatro durante los primeros años: comercial, pero con cierto agotamiento.

Los cursos, gratuitos, se impartían por la noche.⁹⁶ A ellos se vincularon otros actores amateurs que previamente habían tenido aproximaciones a la experiencia escénica en agrupaciones privadas como la Sociedad “Unión Intelectual” y el “Orfeón Quito”, quienes, de acuerdo a una nota periodística de 1927 que historiaba los

Guayaquil 1924-1925” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2006), 130, <http://hdl.handle.net/10644/906>.

⁹³ Humberto Salvador, “Resurgimiento del teatro nacional. La Compañía ‘Marina Moncayo’”, *Letras del Ecuador*, n.º 28-29 (noviembre-diciembre 1947): 24. En entrevista con Enrique Ojeda, Jorge Icaza, que se inició como actor en el grupo organizado por Reboredo marcaba cómo era “un viejo cómico español de alguna compañía de teatro que se había quedado aquí varado”. Enrique Ojeda, “Entrevista a Jorge Icaza”, en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991), 112.

⁹⁴ En 1984, al reconstruir la época, Jorge Rivadeneira evocaba que se manejaba como “curso de declamación y arte dramático”, sin que se tenga constancia en otra fuente de esta especificidad. Jorge Rivadeneira, “El teatro y el teatrillo hasta Evaristo”, en *El don de la risa...*, 125.

⁹⁵ “El teatro nacional”. En su autobiografía novelada, Jorge Icaza lo describe: “figura tallada en hueso, larga, flaca, de labios secos, de bigote manchado de nicotina, de mirada retadora tras de unos espejuelos caídos hacia la punta de la nariz, de arrugas profundas en la cara y sucias en el vestido [...] andar de ritmo imperioso en contrapunto de leve cojera”. Lo muestra en sus decires como un hombre formal: “tiene que matricularse. No pueden entrar en el templo del arte como Pedro por su casa”, por momentos altisonante: “usted, según me han dicho, es el que quiere ingresar al curso, ¿verdad? / –Sí, señor. / –Maestro –rectificó estirando al máximo su omnipotencia un tantró tragicómica”, pero conocedor de la práctica y exigente. Jorge Icaza, *Atrapados II. En la ficción* (Buenos Aires: Lozada, 1972), 131-132. Énfasis en el original.

⁹⁶ “Por el arte nacional. Las clases de declamación”, *El Comercio*, 8 de octubre de 1924: primera. Nota también referida por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 155.

antecedentes de la entonces bullente práctica teatral, se habían iniciado en la música religiosa, y otras formas de canto dramático, fragmentos de zarzuela, óperas y operetas.⁹⁷ Para la época, el público local conocía bien el repertorio más representativo de esos géneros, como puede notarse por la familiaridad con que es tratado en múltiples notas periodísticas, en las cuales los autores daban por sentado que sus lectores sabían a qué hacían referencia.

Sobre el proceso formativo hay una fuente bibliográfica de inmensa riqueza, por ser única en su carácter. Jorge Icaza, quien posteriormente se consagró como novelista con *Huasipungo* (1934), escribió en 1972 *Atrapados*, una autobiografía de tres tomos: *I. El juramento*, *II. En la ficción*, *III. En la realidad*.⁹⁸ El autor, que comenzó su experiencia artística como actor y pasó luego a la literatura como forma de creación y proyección política, narra su experiencia como actor y dramaturgo. Aunque es claro que el relato biográfico se deja atravesar por la ficción, sin procurar ser referencialmente riguroso, y liberado de los compromisos del testimonio y la memoria, en este trabajo se recurre a esta fuente con frecuencia porque es una de las pocas que hace referencia directa al proceso interno de la producción escénica.⁹⁹ De la misma manera, se rescatan algunas entrevistas de Icaza que hacen referencia al período, que sirven para pensar el distinto valor que se tienen formas artísticas como la literaria y las artes escénicas, tema que se trata en extenso en el capítulo cuarto, pero que es pertinente mencionar aquí, en tanto hizo parte de los antecedentes del autor de la novela, es decir, queda registrado por la forma narrativa escrita; mientras que la experiencia de otros creadores teatrales, como el emblemático caso de Manuel Salgado V. y sus exploraciones dramáticas, no quedan huellas. La experiencia de Icaza sobrevive porque es gestionada por en su faceta de literato. Una primera suya sobre el lugar de ensayos resulta de gran significación:

Entramos en un salón largo, alumbrado en un extremo, penumbroso en el otro. Por orden de mi amigo me acomodé junto a unas señoras —tres de manta, dos de sombrero y de abrigo— que ocupaban casi toda la primera fila de los asientos destinados a las personas respetables —cuidar y vigilar el honor de las alumnas—. “Futuras madres de teatro...”¹⁰⁰

⁹⁷ “El teatro nacional”, *El Comercio*, 8 de mayo de 1927: 3.

⁹⁸ Jorge Icaza, *Atrapados I. El juramento; Atrapados II. En la ficción; Atrapados III. En la realidad* (Buenos Aires: Lozada, 1972).

⁹⁹ Se usan como fuente estos textos para un análisis literario. Véase Juan Carlos Grijalva, “Jorge Icaza, un dramaturgo...”, 9-41. Gracias a este ensayo se conocieron los textos de Icaza usados en este trabajo.

¹⁰⁰ Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 131.

Pincelada al paso, la descripción de Icaza evidencia cómo la práctica teatral se mantenía en la frontera de lo respetable, y requería control para alejar a los actores del prejuicio sobre su propia moralidad. En la descripción también es significativa su vinculación al curso, que surge de la necesidad de cubrir un papel (segundo galán), típico de estructura de compañías, su formación arranca desde un papel determinado .

El rol de galán que estudié para la primera obra me causó mucho trabajo. A veces me sobraba emoción y resbalaba por una pomposidad declamatoria.

En uso y abuso de maestro y de director de escena el viejo cómico español —burla y tuteo gamonales— me corregía [...]

A fuerza de ejercitar la memoria, de aceptar indicaciones, de entender el papel y de ensayar diariamente, logré en pocos meses desenvolverme en escena al gusto del maestro —buena vocalización, atinada mímica, soltura general—. ¹⁰¹

Pese a ser una descripción mínima, dentro de un relato vital donde el acento está en su formación como creador comprometido en una sociedad violentamente clasista donde el teatro no llegó para él a ser una herramienta de injerencia, el cuadro que pinta Icaza muestra la manera en que, sin otros procesos educativos proyectados, los actores se formaban sobre la marcha, pensando ya en su presentación pública. A la vez, permite ver cómo se asimiló, con total naturalidad, el esquema teatral de roles de las compañías tradicionales peninsulares, que agrupaban actores-tipo, ya mencionados antes, que permitía asimilar rápidamente personajes cercanos al estereotipo, con tendencias y formas recurrentes. Refiriéndose a la experiencia mexicana, el investigador Rubén Ortiz propone que en las primeras décadas del siglo XX una “actoralidad moderna” —basada inicialmente en las propuestas de creadores como Jorge II de Sajonia-Meiningen, Konstantín Stanislavski o Edward Gordon Craig— tuvo que enfrentarse a una “actuación premoderna” basada en las compañías españolas, en las que actuar consistía en:

un mundo de emociones, del temperamento a flor de piel [...] un mundo en donde lo importante era la intensidad con la que el texto salía del alma del actor a través de una dosificación corporal precisa, y que invitaba al embriagamiento personal de actores y público por medio de culebrones melodramáticos. Las compañías significaban una tradición principalmente familiar con una jerarquía, también muy codificada: del galán joven al primer actor; de la dama joven a la primera actriz. ¹⁰²

¹⁰¹ *Ibíd.*, 132.

¹⁰² Rubén Ortiz, “La actoralidad en nuestro teatro. Una revisión de las maneras de concebir la actuación en México”, en *Un siglo de teatro en México*, coord. por David Olguín (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 296. Para el investigador, la “actuación premoderna” española en México entre los 30 y los 40 sufrió sus primeras crisis a causa de proyectos formativos, y terminaría “refugiándose” en la televisión y sus melodramas de telenovela.

Si bien Ortíz ubica hacia 1932 los primeros registros de aproximación de “métodos modernos de actuación” en México, como la lectura de recientes traducciones de las obras de Stanislavski, para el caso local no se ha encontrado ninguna referencia a autores como el ruso, lo que lleva a suponer que el esquema de actuación, con posible vocación realista, se mantuvo bajo la influencia española hasta el final del período estudiado, tema que se detalla más adelante. Antes, es pertinente retornar a la velada literario-musical en junio de 1924, referida al inicio del capítulo, convocada para celebrar la coronación de “la reina”¹⁰³ en el Teatro Sucre, con un grupo musical dirigido por Reboredo, que presentó la obra de un autor de moda en la península.¹⁰⁴ En ese eventose visibilizó el trabajo grupal, lo que repercutió en la prensa y parte de la población.¹⁰⁵ La descripción de Icaza se transcribe en extenso, por su valor testimonial:

La primera función teatral fue un éxito de acuerdo a las felicitaciones, a los comentarios. A las opiniones de la prensa —cortesía de amigos, patriotismos provincianos de críticos—. En cambio para mí esa experiencia dejó escenas que al evocarlas se envuelven en una luz onírica de candilejas: manchas negras en la boca del escenario cual abismo de fracasos y de triunfos listo a saltar; sorpresa en la actuación de algunos compañeros al hallar inspirados rasgos en su trabajo; gritos nerviosos del viejo cómico español tras de los bastidores; oleaje de aplausos al caer el telón al final de cada acto¹⁰⁶

Como se referió antes, la primera respuesta del director fue anunciar que conformaría una compañía con sus pupilos. Parecería claro que al abrírsele la oportunidad, la voluntariosa actitud de Reboredo se proyectó a constituir la, como emprendimiento de posible rentabilidad económica, para aprovechar un territorio sin competencia o antecedentes limitantes, es decir, conformar “La Compañía”. En la prensa, mientras se encomiaba lo alcanzado en las ocasionales presentaciones, se demandaba que al Curso se le asignara una partida presupuestaria estatal, en un contexto

¹⁰³ “Homenaje a una princesa”, *El Comercio*, 9 de junio de 1924: 6.

¹⁰⁴ La obra central era del entonces exitoso y comercial dramaturgo peruano, radicado en España, Felipe Sassone, autor conservador y tradicionalista. Al estallar la guerra civil española (1936) retornó a Perú, desde donde apoyó activamente a Franco, para retornar luego a la España dictatorial.

¹⁰⁵ Entre los integrantes de ese primer grupo estaban: María Victoria Aguilera, Marina Gosenbach, María Ester Andrade, Lucila Olimpia Andrade, Alfredo León D., Alfredo Riofrío, Telmo Vásconez, Alberto Herrera, Luis Moncayo, Ernestina Vásconez, Ernesto Álvarez y Jorge Icaza. “Personal del Curso de Declamación”, *El Comercio*, 15 de agosto de 1926: primera. Nótese en el elenco la presencia de Aguilera, que se conocerá dentro de la actuación lírica, y no en teatro en su formato no cantado, en la futura Compañía de Operetas y Zarzuelas, que llevará su nombre para plegar a la tradición de las nominaciones de agrupaciones.

¹⁰⁶ Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 134.

de mínima inversión estatal, para confirmar su fijación como clase.¹⁰⁷ Así, durante ese año y el de 1925, la agrupación aseguró su presencia en presentaciones ocasionales y ensayos abiertos y el colectivo fue foco de atención y franca expectativa. El encomio mediático, cuando hacía cobertura de sus actividades, lo que no era regular, llegó a celebrar sus logros: “no son artistas de larga carrera, sino principiantes, y ya demuestran el dominio en el campo escénico”, y vaticinaba su consolidación, que se esperaba desplegaría la magra dramaturgia local: “están echadas sólidamente las bases del teatro nacional. Con buenos actores no faltarán los nóveles autores”.¹⁰⁸

Los exacerbados encomios de los diarios evidenciaban la expectativa ante la posibilidad de ser testigos de un nacimiento y la voluntad de su formación, más allá de las concreciones particulares. Esta mirada vertida en la opinión pública pasó de la expectativa y el deseo a una certidumbre, sin bases sólidas, que movilizó la predisposición de las capas medias hacia un expectante interés y voluntad de vivir ese ámbito artístico que, como se insistió en muchos artículos y notas, todas las naciones civilizadas del continente habían alcanzado y disfrutaban como una forma de entretenimiento naturalizado y, a la vez, reflejo de la vida local.



¹⁰⁷ “Por el arte nacional...”. Se hacen algunas consideraciones al respecto en el capítulo tres.

¹⁰⁸ “Por el teatro nacional...”.

Figura 5. Imagen Grupo del Grupo de Declamación del Conservatorio de Música, por debutar.
Fuente: “Personal del curso de declamación”, *El Comercio*, 15 de agosto de 1925: Primera plana.

Sin embargo, en diciembre de 1925, tras gira por la pequeña ciudad de Riobamba, parte importante del grupo de alumnos rompió con Reboredo y formó la Compañía Dramática Nacional.¹⁰⁹ Nuevamente es Icaza quien refiere esa ruptura en su autobiografía novelada, donde se registra la tensión entre los procesos formativos y la profesionalización como urgencia.

Las relaciones con el viejo cómico español —perspectiva de otro año de estudios, de sacrificios— tornáronse pesadas e insostenibles.

—Deben seguir en el curso he dicho, coño.

—Queremos organizar una compañía.

—¿Qué se han creído? ¿Unas eminencias? Maldita sea.

—Es que...

—Cuarenta años de teatro. Si quieren largarse, lárguense.

—Nosotros...

—Pero lárguense pronto, coño.¹¹⁰

De manera urgente, y como ocurrió en todo el período, actores en formación asumieron su profesionalización y se lanzaron a ocupar la plaza. La líbera nueva compañía debutó ese mismo mes,¹¹¹ con una obra que había sido estrenada con éxito apenas dos años antes en España. Al grupo se integró Marco Barahona, que no había participado del curso pero sí de diversos proyectos amateurs en los años previos, así como Marina Moncayo que, vinculada al curso, no lo había terminado.¹¹² Ambos fueron dos de los actores más emblemáticos del período.¹¹³ Mientras que, en abril de 1926, quienes permanecieron en relación con el Conservatorio, constituyeron con Reboredo la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas, cuyo advenimiento se celebró como “dato revelador de la cultura quiteña”, por la creación de una agrupación dedicada a estos

¹⁰⁹ Campos, *El canto del ruiseñor...*, 162.

¹¹⁰ Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 130-131.

¹¹¹ “Teatro Sucre. La Compañía Dramática Nacional”, *El Comercio*, 20 de diciembre de 1925: 3. Nota también referida por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 163.

¹¹² Icaza describe: “Ernesto Ramos [seudónimo Barahona en la ficción] —flaco, tic de rara mueca en la boca, ojos redondos y enrojecidos, manos largas, voz áspera—, el presunto primer actor y director del grupo teatral en proyecto, habló de la obra que debíamos montar —inspiración y exigencia del público de palcos y de butacas—, del reparto de papeles que había pensado para cada uno de nosotros —nadie era desplazado de su rol— y del dinero necesario para levantar el telón en la noche del estreno”. Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 140.

¹¹³ Ezequiel Abad Guerra, “Teatro Nacional: Con la Srta. Marina Moncayo G.”, *Revista América*, n.º 11 y 12 (1926), 304.

géneros líricos: “hacía mucha falta en Quito, donde las noches son tan monótonas, un espectáculo artístico y realmente bello como la zarzuela —que se debe mantener de preferencia— y la opereta”.¹¹⁴

La manera en que la prensa local expuso este florecimiento tendió al encomio de un gran optimismo primaveral.¹¹⁵ En noviembre de 1926, cuando la Compañía de Operetas y Zarzuelas María Victoria Aguilera, que había particularizado su nombre ante la pérdida de exclusividad que se anticipaba en el horizonte, presentó una zarzuela de 1878, *El Comercio* festejaba el regreso de “aquellos armoniosos melodramas de música tan sentimental y comprensible, que tanto gustaban a los tranquilos moradores de la querida Quito”, que hacía mucho habían traído “Compañías rumbosas extranjeras”.¹¹⁶ Al tiempo que reivindicaba las sonoridades de fines del ochocientos, el cronista recalcaba “el esfuerzo que representa para una Compañía Nacional el que [...] haya acometido tal empresa: la de un drama lírico de tradicionales y grandes proporciones [...] A este paso pronto acometerán para vencer las más modernas operetas, pues cuentan con voces y aptitudes. El ensayo, o mejor dicho, la atrevida prueba de anoche fue brillante”.¹¹⁷

El interés despertado hizo que, principalmente en la segunda mitad del 1926, incluso los teatros-cine Edén y Popular acogieran algunas presentaciones, sobre todo de corte lírico, en formato similar al de las ocasionales compañías itinerantes: contenidos más populares y frescos. El propietario de la compañía *Ambos Mundos*, sin duda vio una veta comercial, aunque no como apoderado o promotor, como se desprende de la primera presentación de la Compañía Victoria Aguilera en el Edén, que se anunciaba como la “Inauguración de los jueves Rosados”, replicada en el Popular, que agregaba: “función galante dedicada al bello sexo y al mundo elegante”, a la par que se jugaba por los precios populares.¹¹⁸ En las publicidades de esos teatros el gancho fue la variedad de canciones presentadas y en el carácter de “números completamente nuevos” de algunas piezas.¹¹⁹

¹¹⁴ “Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas”, *El Comercio*, 19 de abril de 1926: primera. Nota también referida en Yáñez, *Memorias de la lírica...*, 145.

¹¹⁵ Sobre el ejercicio de la crítica y su actuación e incidencia en el fenómeno, véase el tercer capítulo de esta investigación.

¹¹⁶ “El Anillo de Hierro”, *El Comercio*, 14 de noviembre de 1926: 2.

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ “Cadena de Cines *Ambos Mundos*” [publicidad], *Ibíd.*, 17 de noviembre de 1926: 2.

¹¹⁹ *Ibíd.*, 18 de noviembre de 1926: 2.

A pesar de todo, el emergente teatro fue en acontecimiento colateral en la vida urbana y, pese al interés que despertó en ciertos círculos, no llegó a posicionarse como un tema de interés regular para los impresos, por lo que la cobertura de los eventos e, incluso, los anuncios de los mismos fueron bastante irregulares y, en muchísimos casos, carecen de registro. Del mismo modo, como se mencionó en el capítulo anterior, el Fondo Teatro Sucre del Archivo Nacional tiene un “listado de programas artístico-culturales” desde la apertura del teatro,¹²⁰ que es tan superficial como poco riguroso, con largos meses sin ningún datos, pese a que fueron tiempos de actividad. De manera que muchos acontecimientos escénicos han quedado sin registro. Se puede mencionar como ejemplo el estreno de “La tierra baja”, de la Compañía Dramática Nacional, el 23 de febrero de 1926, cuya protagonista, Marina Moncayo, señala como su presentación consagratoria, con público aplaudiéndola tanto al fin del segundo acto que tuvo que salir varias veces a agradecer. Sin embargo, una publicación como *El Comercio*, que dio cobertura a varias de las obras, no tiene ninguna referencia publicitaria, ni de editorial.

En esa medida, la periodicidad real de la experiencia escénica se vuelve dudosa, pues careció de cobertura regular, lo que impide contrastar las grandilocuentes valoraciones de fuentes secundarias, como la propuesta por Ricardo Descalzi, quien asegura que las compañías dramáticas de Marina Moncayo y Vásconez y Merizalde se turnaban semanalmente el Sucre, “consiguiendo en esta forma atraer *enorme público*, considerándose por este hecho, estos tiempos, como los más brillantes del arte dramático de la Capital”, afirmación que exagera con mucho el fenómeno.¹²¹

De manera regular, la convocatoria insistía en “la moda” de las obras y en su presentación, en paralelo, en los grandes centros culturales; acceder a las novedades del repertorio internacional (básicamente español y argentino en la primera fase), junto al repertorio operístico internacional más canónico y a las zarzuelas más conocidas, en lo que hace a la representación lírica, fue lo más atractivo para una población con vocación de actualización y modernización. Más allá de los límites de la comunicación, la actualidad artística global no era desconocida en los grupos cultos, sobre todo en relación a los textos dramáticos. En España y Argentina (los polos más atrayentes del período) era frecuente la publicación de las obras dramáticas de éxito, en ediciones

¹²⁰ Fondo Teatro Nacional Sucre, Serie Programas y Presentaciones, Tomos I y II, Caja 15, ANE.

¹²¹ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 3, 742. Énfasis añadido.

baratas y populares, que sin duda llegaron al país, pues muchas de las obras montadas por compañías locales provinieron de esas impresiones.

Dos colecciones impresas que en España comercializaban los textos dramáticos de moda fueron “El teatro Moderno”, y “La farsa”, lo que permite suponer que la opción por esas obras no solo tuvo que ver con los modelos teatrales de las compañías extranjeras, sino también con su accesibilidad, pues buena parte de las obras presentadas en Quito habían sido publicadas pocos años antes en ediciones populares españolas y argentinas.¹²² Un aprovechamiento similar parecen haber tenido las publicaciones populares latinoamericanas: en febrero de 1937 la Compañía Vásconez-Merizalde publicaba la matinée de la obra “Papi de mi corazón”, como una “moderna, comiquísima y preciosa comedia de enredo”.¹²³ La obra, del argentino Carlos Goicoechea, había sido publicada por la revista teatral porteña de Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina), creada en 1934 tras la fusión de asociaciones nacidas en la primera década del XX para defender la propiedad intelectual de las obras, de gran éxito comercial en los teatros, en abril de 1935.¹²⁴ Esta publicación de carácter popular fue fuente de otras presentaciones, por lo que se puede aventurar que la distancia con los centros de producción permitía presentar las obras, sin pagar derechos de autor. No existe evidencia para uno u otro caso, pero la asiduidad del montaje de obras diversas de esas regiones, siendo la local una empresa no muy productiva, hace suponer que se usaron sin pagar y, la distancia de Quito, coloca el reclamo de los autores como una posibilidad remota.

Ese método de selección obras fue constante en el período, pues la puesta en escena de autores locales, que sucedió entre los últimos años de los 20 y los primeros de los 30, no llegó a consolidarse, por lo que autores extranjeros (poseedores de la técnica y el juego escénico por ser parte de una producción activa) siguieron siendo los más recurridos. Como se puede notar, al tiempo que existía un discurso sobre el arte como “elevación espiritual e intelectual”, también había en el público una preocupación por “estar al día” con otros centros culturales. Por ejemplo, la promoción de la compañía argentina Villanova recalcaba que su repertorio incluía “importantes creaciones americanas del teatro argentino y uruguayo, sobre todo las del genial Florencio Sánchez

¹²² Una valiosa fuente de consulta se encuentra en: <https://archive.org>.

¹²³ “Compañía Vásconez-Merizalde” [publicidad], *El Comercio*, 14 de febrero de 1937: 2.

¹²⁴ Carlos Goicoechea y Rogelio Cordone, “¡Papi de mi corazón!”, *Argentores. Revista teatral*, año II, n.º 52, 18 de abril de 1935. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/798625406/1/LOG_0003/.

que empieza a ser conocido como se merece en Europa”.¹²⁵ Es decir que el gancho no apuntalaba solo al reconocimiento de su valor regional, sino también al potencial pedigrí que adquiriría el autor al ser reconocido en los centros culturales europeos.

Y si las compañías extranjeras traían las obras de éxito de sus lugares de origen (algunas ya añejas pero parte estable de un repertorio que aún funcionaba en territorios donde el teatro no era práctica cotidiana), durante sus primeros años las compañías nacionales mantuvieron la misma lógica de actualidad: muchas de sus obras habían sido recientemente difundidas, principalmente en la península. Como recalca el investigador Alfonso Campos, entre 1923 y 1928, en la ciudad primó “la *Escuela Española* de teatro que los maestros Reboledo y Trueba imprimieron”,¹²⁶ mientras la zarzuela, como género chico, tenía una aceptación que en la península ya caía debido a las críticas de las nuevas tendencias poéticas no comerciales, que se iban afirmaban como canon del campo teatral. Como afirma Gerardo Luzuriaga, las obras de Jacinto Benavente y Florencio Sánchez propuesta para la primera temporada de la Compañía Dramática Nacional evidencian que la selección de “autores consagrados de España y Río de la Plata que podían garantizar éxito y, por tanto, la supervivencia del esfuerzo”.¹²⁷

Solo al llegar los años 30 se montaron obras como “Los espectros”, de Henrik Ibsen, en el repertorio local;¹²⁸ aunque antes del año de surgimiento del movimiento local ya se planteaba en los impresos la expectativa de ampliar el repertorio a otras dramaturgias: “quizás pronto se consagren no solo al drama español, sino también al francés moderno, con el mismo interés que el demostrado al interpretar a Guimerá, Linares Rivas, Galdós, los Quinteros, Ruiseñol [Rusiñol], etc.”,¹²⁹ lo que evidencia el

¹²⁵ “La Compañía Cómica Argentina Villanova”, *El Comercio*, 17 de agosto de 1925: primera.

¹²⁶ “Desde octubre de 1923, sería la tónica general de los diferentes grupos que harían teatro en nuestra ciudad durante un poco más de un lustro. Pocas obras del teatro italiano fueron expuestas por las compañías quiteñas, pese a la gran influencia que dejaron las compañías extranjeras que antes visitaron Quito. Sería la Zarzuela, drama de género chico creada en España para competir con la ópera italiana y francesa, y las obras de contenido casero de escritores nacionales como Jorge Icaza, Raúl Andrade (1905-1983), Humberto Salvador (1909-1982), entre otros, las favoritas para deleitar al público”. Esta afirmación sobre la preferencia del público a los autores locales es excesiva, si se considera el tipo de cartelera internacional, que tendió a las obras de éxito internacional. Campos, *El canto del ruiseñor...*, 164. Énfasis en el original.

¹²⁷ Gerardo Luzuriaga, “El teatro ecuatoriano (1925-1960)”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, ed. por Jorge Dávila Vázquez, vol. 5 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007), 194.

¹²⁸ En 1910 ya era conocido en las carteleras latinoamericanas. La obra en particular había sido presentada en Quito en 1915 por una compañía itinerante. Lista mecanografiada “Presentaciones Artísticas Culturales en el Teatro Nacional Sucre desde Noviembre 1887-1991”, serie Programas y presentaciones, t. I y II, caja 1, fondo *Teatro Nacional Sucre*, Archivo Nacional del Ecuador (ANE).

¹²⁹ “Compañía Dramática Nacional. El místico”, *El Comercio*, 27 de abril de 1926: 6.

conocimiento actualizado de los críticos sobre la producción internacional. Al respecto, Mora revela que algunas compañías contaban con el apoyo de traductores, que pasaban al castellano las obras francesas en boga.¹³⁰ Entre los ejemplos que la presente investigación ha encontrado sobre el caso están “La sonata a Kreutzer”, de León Tolstoi, hecha por Joaquín Ruales Laso,¹³¹ o alguna otra del francés, que Icaza recuerda haber realizado.

Pero también eran conocidos dramaturgos latinoamericanos como Florencio Sanchez, el representante más emblemático de las poéticas realistas que se consolidaron a inicios de siglo. La misma visita de compañías como la argentina Villanova daban cuenta de un teatro de factura latinoamericana, producto rentable en su territorio y, a la vez, muestra de la posibilidad tangible de traslapar al acontecimiento teatral las vivencias locales. Una crítica de 1927 en *El Día* respecto a la puesta en escena de la obra de Tolstoi, explicitaba dos consideraciones fundamentales para pensar la problemática de la referencialidad: el reconocible esfuerzo y los límites de “las posibilidades espontáneas de su propia dirección [...] no se puede encontrar perfección, pero tampoco hay ridiculez”, a lo que sumaba la falta de experiencia, en tanto ámbito formativo, pero también en relación a lo experiencial externo:

el artista no siempre puede crear a vida escénica sin haberla presenciado con elementos ajenos y de prestigio. No tenemos derecho a pedir a nuestros actores que sean genios de creación. Ellos no han salido del país y solo conocen las estrellas del Teatro por las referencias literarias; no han tenido ni tienen maestros que estén al tanto del movimiento moderno del teatro¹³²

Como las nuevas propuestas plásticas no podrían ser comprendidas sin ver, al menos, reproducciones de ellas, o la música sin sus partituras, o la literatura sin leer directamente al autor y no su reseña; el teatro, además del texto dramático, requiere de la contemplación de las formas, que en el espacio local era realmente acotada a un formato comercial que apostaba por el éxito en taquilla.

Sin acceso a otros esquemas de producción, los jóvenes actores asumieron el modelo de compañía teatral que entendían como posible, elemento clave para la problemática en análisis: plegar a ese esquema, para comenzar, implicó configurar una empresa comercial cuando no existían las condiciones para el consumo ese bien cultural

¹³⁰ Mora, “Las artes escénicas...”, 105.

¹³¹ “De teatro. La sonata a Kreutzer”, *El Día*, 18 de enero de 1927: 5.

¹³² *Ibíd.*

en la población, lo que implicó distorsionar su exploración, forzándola a producir sin proyección. No se debe olvidar que, en tanto comercial, el teatro de compañías debía ofrecer un producto con estándares de calidad determinados, que consiguiesen un público esté dispuesto a invertir en los espectáculos. Al respecto, el cine es un modelo ejemplar: en su reproducción serial de géneros y calidades, gana un público que sabe de antemano, sin incertidumbres, qué tipo de emoción y fábula puede vivir.

Como sucedía con las compañías extranjeras en gira, las compañías dramáticas locales apostaron también a un repertorio actual, con miras a convocar a un público que quería “estar al día”. En 1929, por ejemplo, ya pasada la gran eclosión teatral a la cual se hace referencia en el siguiente apartado, la Compañía Dramática Nacional lograba repetir funciones de “El último Lord”, de Ugo Falena, definiéndola como “monumental éxito del teatro italiano”.¹³³ En agosto de 1929, cuando la misma compañía organizó una gira por el sur del país, la nota de “Carnet Social” de *El Comercio* socializó el viaje explicando que daban a conocer “su variado repertorio en el que constan delicadas producciones del moderno teatro francés que han sido estrenadas con aplauso en nuestro coliseo principal”.¹³⁴ Y en 1931, al retornar a las tablas Marina Moncayo, lo hizo con “La danzarina roja”, del francés Charles-Henry Hirsch, estrenada en 1922, pero traducida al castellano en 1930.¹³⁵

Tabla 2
Contemporaneidad de obras entre su estreno en país de origen y en Quito.

Obra y autor	País y año de origen	Presentación en Quito
“A campo traviesa”, comedia de Felipe Sassone. ¹³⁶	1921. España.	1923. Compañía Fernando Soler. ¹³⁷
“El caudal de los hijos” de José López Pinillos. ¹³⁸	1922. España.	1923. Compañía Fernando Soler. ¹³⁹
“Una mujer de gran mundo”, <i>Ricardo Fernández Montalvo</i> . ¹⁴⁰	Fines del siglo XIX. España.	1925. Curso de Declamación del conservatorio. ¹⁴¹
“El gringo Barattieri”, comedia, de Alberto Novión. ¹⁴²	1921. Publicación, Argentina. ¹⁴³	1925. Compañía Argentina Villanova.

¹³³ “Compañía Dramática Nacional” [publicidad], *El Comercio*, 1 de junio de 1929: 8.

¹³⁴ “Carnet Social. Visita”, *Ibíd.*, 5 de agosto de 1929: 2.

¹³⁵ “De Teatro. La danzarina roja”, *Ibíd.*, 18 de mayo de 1931: 3.

¹³⁶ Felipe Sassone fue un dramaturgo de origen peruano, radicado en España.

¹³⁷ “Teatro Sucre”, *El Comercio*, 16 de junio de 1923: primera.

¹³⁸ José López Pinillos, “Parmeno” Dramaturgo, periodista y escritor español, de tendencia naturalista.

¹³⁹ “Teatro Sucre”.

¹⁴⁰ Ricardo Fernández Montalvo, dramaturgo chileno radicado en Madrid.

¹⁴¹ “La función hoy en el Sucre”, *El Comercio*, 11 de agosto de 1925: 4.

“No te ofendas, Beatriz” de Carlos Arniches y Joaquín Abati. ¹⁴⁴	1920. España.	1927. Compañía [Nacional] de Comedias y Variedades. ¹⁴⁵
“¡Calla, corazón!”, de Felipe Sassone.	1923. España.	1927. Compañía Dramática Nacional. ¹⁴⁶
“Sacrificios”, de Jacinto Benavente. ¹⁴⁷	1901. España.	1927. Compañía de Comedias y Variedades. ¹⁴⁸
“El último Lord”, de Ugo Falena. ¹⁴⁹	1925. Italia.	1929. Compañía Dramática Nacional. ¹⁵⁰
“Operación quirúrgica”, de Jacinto Benavente.	1899. España.	1929. Compañía Nacional de Variedades. ¹⁵¹
“La danzarina roja”, de Charles-Henry Hirsch. ¹⁵²	1922. Francia. ¹⁵³	1931. Compañía Nacional de Alta Comedia. ¹⁵⁴
“La Chica del Gato”, de Carlos Arniches.	1921. España.	1931. Compañía de Variedades. ¹⁵⁵
“¡Padre!” de Enrique Suárez de Deza. ¹⁵⁶	1926. España.	1932. Compañía Moncayo-Barahona. ¹⁵⁷
“Doña Diabla”, de Luis Fernández Ardavín. ¹⁵⁸	1925. España.	1935. Compañía Nacional de Alta Comedia Marco A Barahona. ¹⁵⁹
“La noche loca”, de Honorio Maura. ¹⁶⁰	1931. España.	13 de junio 1936. Compañía Nacional de Alta Comedia

¹⁴² Alberto Novión, francés radicado en Argentina. Para Osvaldo Pellettieri, Novión, particularmente su obra “Sainete inmoral”, marcó la transición del género sainete hacia el “grotesco criollo”. Alberto Novion, *La transición al grotesco criollo. Cuatro obras* (Buenos Aires: EUDEBA, 2010).

¹⁴³ Biblioteca Nacional de España, “El gringo Barattieri”, *Biblioteca Nacional de España*, <https://datos.bne.es/obra/XX2888783.html>.

¹⁴⁴ Los españoles Carlos Arniches y Joaquín Abati fueron integrantes de la Generación del 98.

¹⁴⁵ “Compañía de Comedias y Variedades” [publicidad], *El Comercio*, 5 de febrero de 1927: 8.

¹⁴⁶ “Compañía Dramática Nacional” [publicidad], *Ibíd.*, 24 de abril de 1927: 8. “A pedido general [...] que revolucionó el teatro en la noche de su estreno”, se afirmaba en la publicidad.

¹⁴⁷ Jacinto Benavente fue reconocido con el Premio Nobel de literatura, en 1922.

¹⁴⁸ “Compañía de Comedias y Variedades” [publicidad], *El Comercio*. 17 de agosto de 1927, 8.

¹⁴⁹ Ugo Falena (1875-1931), director de cine, libretista de ópera.

¹⁵⁰ “Compañía Dramática Nacional” [publicidad], *El Comercio*, 1 de junio de 1929: 8.

¹⁵¹ “La matinée de ayer en el Sucre”, *Ibíd.*, 2 de marzo de 1929: 4. La integraban Olimpia Gómez, Marco Barahona y Miguel A. Casares.

¹⁵² Charles-Henry Hirsch (1870-1948), dramaturgo, poeta y novelista francés.

¹⁵³ Traducida y adaptada al castellano en 1930.

¹⁵⁴ Con esta obra retornó Marina Moncayo a los escenarios tras dos años de retiro.

¹⁵⁵ “La Compañía de Variedades”, *El Comercio*, 15 de noviembre de 1931: 4.

¹⁵⁶ Enrique Suárez de Deza, dramaturgo y poeta argentino.

¹⁵⁷ “Compañía Moncayo-Barahona” [publicidad], *El Comercio*, 23 de abril de 1932: 2. “Se ha notado una gran demanda de localidades”, fomenta la crónica.

¹⁵⁸ Luis Fernández Ardavín. Dramaturgo y poeta modernista español.

¹⁵⁹ “Compañía Nacional de Alta Comedia Marco A Barahona” [publicidad], *El Comercio*, 1 de diciembre de 1935: 2. “Es la obra consagrada por todos los públicos de Europa”. “[Cia.] la interpretó con tanto acierto en su gira por Colombia, causando paroxismo de emoción en todos los públicos”, refiere la nota.

¹⁶⁰ Honorio Maura Gamazo. Dramaturgo de comedias frívolas y activo político monárquico, antirepublicano, reivindicando la “revolución auténtica y salvadora para España”, promovió la represión a la sublevación popular asturiana. Publicó en 1934 “De cruces y espadas está hecho nuestro pasado, y en la cruz y las espadas tiene que cimentarse nuestro porvenir. Es nuestro destino español”. Wiki, “Segundo

Fuentes: *El Comercio* y *El Día*, 1923-1935.

Elaboración propia.

Parece claro que la tendencia, desde el inicio de la proliferación y hasta bastante pasada la década de los 30, reivindicaba el estar al día con las novedades escénicas de España, y después Francia, mediante traducciones. Los grupos emergentes, trabajadores en áreas de servicios como el sector público, se consolidaban como los nuevos consumidores de entretenimiento. En el proceso de exploración estética, cuyo tiempo significativo rondó la década, se pasó de la reproducción de lo visto, del repertorio castellano de moda y las formas de interpretarlo; a tantear la posibilidad, sin llegar a desarrollarla antes de llegar al ocaso, de dramaturgias de clara raigambre local.¹⁶²

De manera que, entre fines de 1926 y durante 1927, el eferescente surgimiento de compañías comenzó a sucederse, con fundaciones, fragmentaciones y refundaciones,¹⁶³ que llegan a hacer confusa la misma cronología de constitución.¹⁶⁴ Tras una extensa gira que la Compañía Dramática Nacional hizo en Guayaquil, en octubre de 1926, y que recibió significativa cobertura,¹⁶⁵ notas de prensa anunciaban que se preparaba para su premier una Compañía de Revistas y Variedades encabezada por el músico Rafael Ramos Albuja.¹⁶⁶ Para diciembre, una nota de aclaratoria anunciaba que “el nuevo representante de la Compañía Dramática Nacional [...] ha hecho una solicitud al Ministerio de Instrucción Pública pidiéndole se sirva suprimir la denominación de ‘Barahona y Cía.’ [pues es la] Dramática Nacional [...] con solo la circunstancia de haberse separado de ella dos de sus miembros”.¹⁶⁷

bienio de la Segunda República Española”, *Wiki*, https://www.duhoctrungquoc.vn/wiki/es/Bienio_negro. Maura murió fusilado, tras ser dos veces detenido, por miliciano anarquistas en enero de 1837.

¹⁶¹ “Compañía Quito de Comedias y Variedades. Suntuosa Velada de Arte” [publicidad], *El Día*, 14 de junio de 1936: 2. Sin relación, un mes después de la presentación, Maura fue detenido por primera vez por militantes republicanos, pasó sufrir meses de prisión y simulacros de fusilamiento.

¹⁶² En el tercer capítulo se desarrolla la hipótesis sobre las causas que coartaron el despliegue.

¹⁶³ Como se señaló al inicio del capítulo, autores como Campos y Yáñez han recogido mucha información valiosa, fundamentalmente periodística, sobre estos acontecimientos, que se opta por no desarrollarla en extenso. Además, Yáñez realizó múltiples entrevistas a intérpretes líricas del período, que se incluyen como anexo de su libro. Yáñez, *Memorias de la lírica...*

¹⁶⁴ Hernán Rodríguez Castelo propone: “la situación económica precaria deshizo los grupos y los obligó a ensayar diferentes combinaciones, todos con los mismos nombres principales”. Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano III...”, 10.

¹⁶⁵ “La prensa de Guayaquil en el debut de la Compañía Dramática Nacional”, *El Comercio*, 16 de octubre de 1926: 2.

¹⁶⁶ “La Compañía de Revistas”, *Ibíd.*, 28 de octubre de 1926: 2; “Arte y Teatro. La Compañía de Revistas”, *Ibíd.*, 29 de octubre de 1926: 2.

¹⁶⁷ “No ha muerto la Compañía ‘Dramática Nacional’ ”, *El Día*, 15 de diciembre de 1926: 6.

Quienes se quedaron con Marco Barahona terminaron concentrándose en el registro dramático de vocación realista. Quienes se separaron, Telmo Vásconez y Jorge Araujo, crearon un nuevo proyecto para fines del mismo 1926. Junto a actores y actrices como Carlota Jaramillo, Alfredo León y Tita Merizalde constituyeron la “Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades”,¹⁶⁸ que después se reconfiguró como “Vásconez-Merizalde”,¹⁶⁹ dedicada a la comedia. En 1932, tras integrarse temporalmente a la compañía mexicana Sánchez, en gira por el país, varios actores de la entonces ya disuelta agrupación intentaron crear la “Compañía Vásconez Zaza”, aprovechando la integración de la actriz ecuatoriana Hilda Zaza, que había retornado al país con a la compañía mexicana, pero su idea no subsistió.¹⁷⁰ Aunque, en ocasiones, la compañía funcionó como anexo de variedades para compañías internacionales.¹⁷¹

A la par, en la búsqueda de conformación de la experiencia teatral, los colectivos locales emularon el modelo de compañías hasta en su esquema de nominación. Al parecer, la recuperación de nombre propio, al estilo capocómico, comenzó a requerirse tras las primeras fracturas, para marcar la distinción y capitalizar nombres que se iban haciendo referentes en las tablas. La genérica “Compañía Dramática Nacional”, de sonoridad monopólica, con el tiempo devino en la “Moncayo-Barahona”, para después pasar a solo “Barahona”, como sucedió con “Comedias y Variedades” que se convirtió en “Vázcones-Merizalde”.

Esta tendencia se evidencia también en la Compañía de Operetas y Zarzuelas, que en su debut (octubre de 1926)¹⁷² ya se particularizaba como “María Victoria Aguilera”, nombre elegido para referenciar a una de las integrantes del elenco, quien no era dueña de compañía, según cuenta en una entrevista con la investigadora Nancy Yáñez: “me dieron el honor. [Lo] pusieron en vista de mi entusiasmo, todo era jurídicamente. Con jurado y por votación, habían dicho ‘por esfuerzo de la señorita que le demos un premio’, no esperaba nunca dinero, pero qué mejor satisfacción, pusieron mi nombre”.¹⁷³

¹⁶⁸ “Arte y Teatro. La competencia artística”, *El Comercio*, 29 de diciembre de 1926: 8; “Arte y Teatro. La Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades”, *Ibíd.*, 7 de febrero de 1927: 8.

¹⁶⁹ Tita Merizalde y Telmo Vásconez se casaron en agosto de ese 1927. “Carnet Social. Enlace”, *Ibíd.*, 2 de agosto de 1927: 2.

¹⁷⁰ “Teatro Nacional: La Compañía ‘Vásconez-Zaza’ ”, *Ibíd.*, 10 de marzo de 1932: 3.

¹⁷¹ “Compañía Uribe Morlan” [publicidad], *Ibíd.*, 7 de abril de 1932: 2.

¹⁷² “Compañía de operetas y zarzuelas Victoria Aguilera” [publicidad de debut], *El Comercio*, 23 de octubre de 1926: primera.

¹⁷³ Yáñez, *Memorias de la lírica...*, 316.

Como se puede evidenciar, 1926 y 1927 fueron años de movilidad confusa, que pasaron del florecimiento a la exacerbación. En noviembre de 1927 debutaba la “Compañía Lírica Nacional”,¹⁷⁴ con los integrantes la disuelta Compañía de Operetas y Zarzuelas Vitoria Aguilera, que “se reconstituyó, notablemente reforzado por buenos elementos”, entre los que se incluía la española Soledad Álvarez, directora artística.¹⁷⁵ Durante esos primeros años, las agrupaciones y sus formaciones fueron cambiando. Aunque no se procura dar cuenta exhaustiva de agrupaciones e integrantes, se presenta un cuadro por elencos, declarados en la primera etapa del período, cuando las mutaciones fueron más intensas.

Tabla 3
Composición de elencos durante el período 1925-1939¹⁷⁶

Año	Compañía	Integrantes referidos
1925-09-15 ¹⁷⁷	Curso de Declamación del Conservatorio Nacional de Música.	María Victoria Aguilera, Marina Gosenbach, María Ester Andrade, Lucila Olimpia Andrade, Alfredo León D., Alfredo Riofrío, Telmo Vásconez, Alberto Herrera, Luis Moncayo, Ernestina Vásconez, Ernesto Álvarez y Jorge Icaza.
1925-12-27 ¹⁷⁸	Compañía Dramática Nacional.	Telmo Vásconez, Jorge Araujo Ch., Marco A. Barahona, Marina Moncayo, Marina “Gonzembach”, Alfredo Riofrío, Rafael Ramos Albuja (director musical).
1926-11-27 ¹⁷⁹	Compañía De Revistas y Variedades Ramos Albuja.	Alfredo León, Alla D’Assia (bailarina rusa), Antonio Jijón Gangotena (tenor).
1926-11-14 ¹⁸⁰	Compañía de Operetas y Zarzuelas Vitoria Aguilera.	María Victoria Aguilera, Antonio Bedoya, Luis Carrillo, Humberto Estrella, José Aguilera, Imelda Correa, Maruja Fasciola, Sr. Cano, Sr. Espinosa; Juan León Mera (hijo), director artístico.

¹⁷⁴ “Arte Nacional”, *El Día*, 5 de noviembre de 1926: 3; “Estreno”, *Ibíd.*, 19 de noviembre de 1927: 2.

¹⁷⁵ “La Nueva Compañía de Operetas y Zarzuelas”, *Ibíd.*, 1 de noviembre de 1927: 5.

¹⁷⁶ Información contemporánea obtenida en los diarios *El Comercio* y *El Día*. No necesariamente se refiere a la agrupación en su presentación de estreno. Se ha optado por no considerar las formaciones propuestas por fuentes secundarias, que en algunos casos llega a tener imprecisiones y confusiones, inevitables ante un fenómeno tan variable. Se mencionan solo los actores nombrados explícitamente en fuentes primarias.

¹⁷⁷ “Personal del Curso de Declamación”, *El Comercio*, 15 de agosto de 1926: primera.

¹⁷⁸ “Teatro Sucre. Actuación de la Compañía Dramática Nacional”, *Ibíd.*, 27 de diciembre de 1925: 8.

¹⁷⁹ “Compañía De Revistas y Variedades Ramos Albuja, “Publicidad”, *El Día*, 26 de noviembre de 1926.

¹⁸⁰ “El Anillo de Hierro”, *El Comercio*, 14 de noviembre de 1926, 2.

1926-12-21 ¹⁸¹	Compañía Dramática Nacional.	Marco Barahona, Moncayo, Gómez, Gonzembach, Icaza, Laticler.
1927-02-17 ¹⁸²	Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades. ¹⁸³	Telmo Vásconez y Jorge Araujo, Carlota Jaramillo, Alfredo León y Tita Merizalde.
1927-05-17 ¹⁸⁴	Compañía Nacional de Comedias y Variedades ‘Artistas Unidos’, debutó en el Teatro Edén.	Eduardo Albornoz.
1927-11.19	Compañía Lírica Nacional.	Dirección artística de Soledad Álvarez (española) ¹⁸⁵ y musical de Rafael Ramos Albuja, con Rosa Saá de Yépez, María Fasciola, Antonio Bedoya, Humberto Estrella. ¹⁸⁶
1931-04-04 ¹⁸⁷	Compañía Nacional de Alta Comedia.	Marina Gonzembach, Marco Barahona, Raúl Horth, Miguel A. Casares, Luis Hernández, Niña Juanita Klachko.
1931-05-24 ¹⁸⁸	Compañía de Variedades.	Telmo Vásconez, Jorge Icaza, Pepe Ortiz, Alfonso Moncayo, Tita Merizalde, María Luisa Moncayo, Inés Prado, Elena Guarderas, niña [¿] Suárez.
1932-03-10	Compañía de comedias y variedades Vásconez-Zaza.	
1938-02-10 ¹⁸⁹	Compañía Sindicato Teatral.	Eduardo Albornoz (director), Blanca Ibáñez, Concha Pascual, Lucila Dávila, Alberto Endara, Sixto Salguero, Manuel Guevara, Enrique Calderón, Eduardo Rodríguez, representante Jaime Sánchez Andrade, escenografía Sixto Salguero..
1939-02-26 ¹⁹⁰	Compañía de Alta Comedia y Variedades Olimpia Gómez.	

Fuentes: *El Comercio* y *El Día*, 1924-1939.
Elaboración propia.

¹⁸¹ “Dramática Nacional”, *El Día*, 21 de diciembre de 1926, 8.

¹⁸² “Arte y teatro. La Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades”, *El Comercio*, 7 de febrero de 1927, 8.

¹⁸³ Esta agrupación terminó reconfigurándose como Vásconez-Merizalde.

¹⁸⁴ “Compañía Nacional de Comedias y Variedades Artistas Unidos” [publicidad], *El Día*, 17 de mayo de 1927, 1

¹⁸⁵ “La Nueva Compañía de Operetas y Zarzuelas”, *Ibíd.*, 1 de noviembre de 1927: 5.

¹⁸⁶ “Arte Nacional”, *Ibíd.*, 5 de noviembre de 1926: 3; “Estreno”, *Ibíd.*, 19 de noviembre de 1927: 2.

¹⁸⁷ Raúl Andrade, *Suburbio. Evocación romántica del arrabal quiteño* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1931), 4.

¹⁸⁸ “La Compañía de Variedades”, *El Comercio*, 24 de mayo de 1931: 12.

¹⁸⁹ “De teatro. Debut de la nueva Compañía Sindicato Teatral”, *Ibíd.*, 11 de octubre de 1937: 4. La compañía debutó el 9 de octubre de 1937; “Función teatral en apoyo a la reconstrucción de Macas”, *Ibíd.*, 10 de febrero de 1938: 3.

¹⁹⁰ “Compañía de Alta Comedia Olimpia Gómez” [publicidad], *Ibíd.*, 26 de febrero de 1939: 2. La presentación incluyó la estampa “el poeta modernista” y un monólogo de Enrique Santos.

Sin duda, la misma profusión e insistencia en la gestación de agrupaciones muestra no solo la intención, vocacional o económica, sino también la sensación del momento de que estaba dándose un tiempo fundante y con proyección. En el proceso de advenimientos, las diversas compañías surgidas se especializaron en diversas poéticas: dramática, cómica y lírica fundamentalmente. Esa clara segmentación en géneros respondió a un modelo de producción serial de carácter mercantil, presente en toda producción cultural de masas. Este esquema solía ser puesto en cuestión por los movimientos artísticos independientes de la región, que apostaban por poéticas no encorsetadas por una tipología, que en mucho constreñía la variación a favor de producir un bien reiterado que garantizara la regularidad de un público que consumía lo conocido; un bien cultural comercial que implica serialidad para facilitar la ágil producción de obras tipo, con un público que, tras conocerlo, asuma un bien sin incertidumbres. El cine ha desarrollado ese consumo en serie de emociones, actores y fábulas porque permite la producción en cadena permite al público consumir, una y otra vez, la misma experiencia, con ciertos matices.¹⁹¹

En el esquema del espectáculo como acontecimiento, tras la presentación de la obra central, el cierre incluía un acto de variedades: el “fin de fiesta”, donde se sucedían canciones, bailes, recitaciones o mínimos entremeses y monólogos. En muchos casos, el canto estaba a cargo de las actrices y actores que acababan de representar obra. Este esquema, heredero de la tradición española remontable al Siglo de Oro,¹⁹² se afincaba en el espectáculo como acontecimiento de actividad amplia, no limitada a una sola obra. Tanto es así, que la publicidad, el programa de mano y las crónicas posteriores incluían las variedades que acompañaban la actividad. Esos pequeños actos podían variar en su composición con gran facilidad y atraían a un público diverso, expectante de una variedad de expresiones populares, en un solo evento. Esas expresiones también formaron un público que podía encontrar continuidad entre las formas de entretenimiento popular-callejero y las obras de pequeño formato, encadenadas sin necesidad de continuidad, en la estructura de la varieté. Sensibilidad que repercutió en la supervivencia de la estampa, como se verá en el cuarto capítulo.

¹⁹¹ El cine experimental tampoco logró, no ha logrado hasta hoy, consolidarse ni tener presencia social ante el modelo del consumo de certidumbre.

¹⁹² Junto a la obra, en los entreactos (“descansaderos”) se sucedían loas, entremeses, jácaras o bailes: obras breves que no eran simples anexos, sino elementos constitutivos del acontecimiento total.

Las variedades tenían una combinación exitosa en las décadas de constitución de lo urbano. Ponían en igualdad de condiciones la música internacional legitimada, la regional (fundamentalmente argentina y mexicana: tangos y rancheras), con las formas musicales locales, donde el pasillo consolidó su propuesta, con un significativo elemento de identificación y orgullo.¹⁹³ En estos espacios, actores como Telmo Vásconez perfilaron la estampa costumbrista. La ventaja de la estampa, y los otros elementos que conformaban las variedades del “fin de fiesta”, fue que lo que se puede definir como “modular”, es decir, un bloque de entretenimiento que permite el recambio sin problemas, con reducido costo de producción y planificación (desde lo escenográfico hasta la escritura y ensayos), con mínimos integrantes para cada módulo y que puede incluirse en diversidad de actividades, no vinculadas a la propuesta central.

Estas fueron las condiciones en que las compañías teatrales locales fueron un fenómeno significativo en Quito; tenían a su favor tenía el apoyo y el seguimiento de la prensa local, así como de un público expectante e interesado. De acuerdo a un editorialista, en el florecimiento de 1924-1925, “no tuvieron jamás las compañías extranjeras los llenos que se registraron en las representaciones de los nuestros”.¹⁹⁴ Se celebra un emerger deseo de autoreivindicación y orgullo patrio, que exorcizaba la carencia constitutiva, que se podía constatar ocasionalmente, con la llegada de alguna compañía extranjera itinerante. De manera que, en ese período inicial, cuestionar la iniciativa de las compañías podía ser considerado un gesto poco nacionalista.

En nosotros debe además primar un sentimiento de patriotismo. Se está formando el teatro nacional, se está germinando una nueva profesión; un nuevo derrotero para los jóvenes de talento, de uno y otro sexo, y no puede, no debe un ecuatoriano, obedeciendo a influjos extraños, convertir en campana de nuevos intereses económicos, que debe ser apreciación culta de méritos, advertencia saludable y mesurada, consejo desinteresado y acertado.¹⁹⁵

La nota, recuperada por el investigador Alfonso Campos, respondía en principio a ciertos cuestionamientos, no especificados por el estudioso, que la empresa de cines *Ambos Mundos* hizo circular sobre el proyecto; pero más allá de las motivaciones, se debe considerar el acento en el patriotismo como condicionante primario de cualquier

¹⁹³ Véase Martha Cecilia Rodríguez Albán, “Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965): Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018), <http://hdl.handle.net/10644/6195>.

¹⁹⁴ “Comunicado: El teatro nacional” [carta de lector], *El Comercio*, 8 de enero de 1928: 5.

¹⁹⁵ “El cine y le teatro nacional”, *Ibíd.*, 9 de mayo de 1927: 3, citada por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 185.

acción cultural. De acuerdo al cronista, el esfuerzo de los jóvenes teatreros no era solo un proyecto individual sino que concernía a todos los connacionales, en tanto estaba en juego el despliegue de una nueva manifestación del progreso espiritual de la nación: una profesión para que los jóvenes de talento, de “nuestros” ecuatorianos, que podían expresar su capacidad y sensibilidad.

Como se propuso antes, la generación de los jóvenes teatreros de mediados de los 20 fue parte de la primera generación de los educados en la visión laica, apuntalada por el liberalismo entre 1879 y 1920,¹⁹⁶ y encarnaba su subjetividad.¹⁹⁷ Este nuevo tipo de sujeto, distinto en su mentalidad al tradicionalista que restringía accionares no convencionales, es agente de ese surgimiento, pues hasta entonces el estigma hacia el actor lo consideraba no solo un desclasado sino también un inmoral. Al respecto, una nota de *El Comercio*, en plena emergencia del teatro local, reseñaba:

¡Qué de sacrificios representa el nuevo establecimiento del aprendizaje de las tablas. Es toda una odisea, en la que hay que admirar la fuerza de carácter del grupo de inteligentes chiquillas que, *venciendo prejuicios y contrariedades*, lograron coronar su tarea, aquí donde hay tan poco ambiente favorable para el triunfo de la mujer que se aparta de las sendas trilladas; es toda una odisea decimos el que simpáticos actores quiteños se hayan abierto paso.¹⁹⁸

Durante la eclosión teatral local, ese cambio de paradigma fue incluso más difícil de atravesar para las futuras actrices. El investigador Gerardo Luzuriaga, que entrevistó a Marina Moncayo hacia 1989, recupera cómo la actriz valoraba que “las pautas para la puesta en escena seguían ofreciéndolas al principio las compañías españolas que visitaban Quito y Guayaquil, si bien las dramaturgicas provenían de otros horizontes culturales”. Según el testimonio de la artista, esas otras compañías trajeron una perspectiva distinta del montaje, incluyendo lo escenográfico, que pasó de telones pintados y vocación realista a otras formas menos convencionales.¹⁹⁹

Vala señalar también los límites historiográficos para definir el tipo de actuación que se desarrolló en el período. Sin una terminología clara, las críticas de prensa se concentraron en dos tipos de valoración: una que hacía énfasis en la puesta en escena,

¹⁹⁶ Rosemarie Terán Najas, “Laicismo y educación pública en el discurso liberal ecuatoriano (1897-1920): una reinterpretación”, *Historia Caribe* XII, n.º 30 (enero-junio 2017): 81-105.

¹⁹⁷ Marina Moncayo estudió en Escuela Normal de Señoritas Manuela Cañizares. “Marina Moncayo abre una nueva era del teatro ecuatoriano”, *Letras del Ecuador*, n.º 26-27 (agosto-septiembre 1947): 24.

¹⁹⁸ “Por el teatro nacional...”. Énfasis añadido.

¹⁹⁹ Luzuriaga, “El teatro ecuatoriano...”, 194-195.

encarnación del texto dramático como eje fundamental y cuya validez actoral dependía de una ejecución de supiese expresar la intención del autor dramático; y otra, vinculada a un criterio que tácitamente marca un registro cuyo sentido común era realista. A partir de la propuestas de Acha, se planteó al inicio de este capítulo la necesidad de considerar las “condiciones base” la de producción artístico-teatral en el nivel formativo (educación, autoformación, cursos específicos, conocimientos alternos aprovechables, lecturas y consumos culturales, exploraciones sociales, incluyendo también los propios procesos creativos previos que, por continuidad, producen y renuevan experiencia, técnica y poéticas propias), que provee herramientas creativas al artista, en tanto artesano de su oficio. En esa línea, cabe mencionar que el proyecto inaugural y fundacional, el grupo del Conservatorio, vivió durante en sus primeros años un modelo de “aficionados forzados a la profesionalización”, definición que no socaba el esfuerzo y la dedicación, sino que busca señalar su autoformación, de cierta manera “inventando” la técnica actoral a partir de las primeras pistas dadas en los cursos de declamación, la observación de las puestas de compañías de segundo circuito y otras experiencias. Intuición y exploración en un género que al contrario de música y la plástica no tuvo apoyo estatal concreto, gesto que evidencia cómo el teatro, más allá de lo declarativo, no llegó a ser un arte suficientemente valorado, pues excepto el curso de declamación de Reborado, que tampoco tuvo continuidad, prácticamente no existieron espacios de formación actoral, que se adquirió en la marcha, mediante intuición y preparación de espectáculos pagos, que fueron acreditando la educación artística.

En la urgencia de la presentación pública no llegaron a constituirse espacios cantera (grupos amateur de exploración, experiencias en espacios de exigencia no comercial) en que pudieran formarse quienes buscaban ser actores profesionales o manifiestos, no existen fuentes sobre agrupaciones de ese tipo. Por la emergencia abrupta del fenómeno teatral, el único espacio de preparación actoral fue ir la disputa por las salas: un apurado proceso de profesionalización directa, sin una experiencia previa de amateur no expuesto. En Quito, la expectativa mediática y de público terminó exigiendo la profesionalización de los grupos amateurs de artes escénicas, para pasar directamente al campo activo, emulando los centros culturales de la región, pero sin sus múltiples salas ni el juego de oferta y demanda que animaba la práctica.

En medio de un impulso generado desde la opinión pública, a partir de las opiniones de los medios de comunicación, también en consolidación, la “urgencia por modernizarse”, el apremio de profesionalización, se asentó como condicionante,²⁰⁰ de manera que menos de un año después de la primera presentación oficial del Curso de Declamación del Conservatorio (agosto de 1925), Reboredo anunciaba optimista que “después de cinco años el teatro nacional quedará sólidamente constituido, en tanto que en otros países habíase necesitado de treinta años de preparación [...] Por lo mismo, era indispensable el apoyo tanto de las autoridades como de la culta sociedad”.²⁰¹ El entusiasmo generó una expectativa que prohió la frondosidad y la drástica exigencia que lo desactivó, argumento que se somete a comprobación mediante el estudio de la crítica en los impresos.

Cabe preguntarse, si no existían espacios de formación, ¿en qué se apoyaron los artistas para el desarrollo de su especialización, más allá del instinto? La formación se hacía sobre la marcha y en la autoexploración. Un ejemplo de la endogamia del proceso es el caso de Alfredo León, uno de los alumnos aventajados del Curso de Declamación dirigido por Reboredo en 1925, así como participante de algunas aventuras escénicas previas; para 1931 había pasado a ser el instructor de un nuevo curso de declamación del Conservatorio, que preparaba una presentación pública para la conmemoración patria que se celebraba en mayo; había comenzado con “piezas teatrales ligeras” para avanzar a “los papeles más difíciles de obras más complejas”:

El grupo dramático es una prueba de la enseñanza del señor don Alfredo León, quien se ha distinguido, desde hace algún tiempo, por sus especiales aptitudes para la declamación [...] En la mente de todos está el especial interés de los conocimientos de declamación, no solo para la profesión teatral, como se pudiera creer, sino aún para la vida de sociedad, y todavía más hasta para la lectura en público, de una bella poesía, dando la correcta entonación, agradable acento. Asimismo, todos comprenden, como de la propiedad en la acción, depende el éxito, no solo de los actores teatrales, sino hasta de quienes pronuncian un discurso de circunstancia.²⁰²

²⁰⁰ En la ciudad, este fenómeno volvió a repetirse décadas después. En la década de los sesenta, cuando se constituyó un grupo estable de actores a partir de unos cursos de formación, el “Teatro Ensayo”, en la Casa de la Cultura, uno de los reclamos de la crítica de medios fue que, recibiendo recursos estatales, tomaban demasiado tiempo en la formación, con pocas temporadas.

²⁰¹ “Progreso del arte nacional: el segundo cuadro del Curso de Declamación del Conservatorio: una simpática Función de Gala”, *El Comercio*, 26 de mayo de 1926: 3. Citada también en Campos, *El canto del ruiseñor...*, 166.

²⁰² “Extensión de las labores del Conservatorio Nal. De Música”, *El Comercio*, 24 de mayo de 1931: primera.

La nota da cuenta de lo constreñido a lo local de los procesos de formación, que pone el acento en lo declamativo, cuando la práctica teatral parecía haber cobrado importancia, revela el llamado a participar a una sociedad donde la declamación de púlpito y de estrado tenían tanta importancia como acto performático de gran teatralidad.²⁰³ Aunque son pocas las referencias encontradas sobre procesos formativos individuales, más allá del curso de declamación del Conservatorio, someros comentarios, como una reflexión de Marina Moncayo sobre el alcance de la obra dramaturgo español Jacinto Benavente (1866-1954), al que admiraba, evidencia la sutileza reflexiva de miembros del elenco como ella.²⁰⁴



Figura 6. Imagen Marina Moncayo.

Fuente: “Señorita Marina Moncayo G.”, *Revista América*, n.º 11 y 12 (1926): 303.

²⁰³ Declamación como acto performático y de retórica convincente fueron parte constituyente de las sociedades barrocas, donde el discurso tuvo gran valor, apuntando a lo emotivo y a la conmoción.

²⁰⁴ “A mí me gusta este genial comediógrafo por la misma sencillez de sus escenas. Fíjese usted que no es necesario hacer esfuerzos magnos para interpretar un personaje benaventino. La obra misma salva todos los escollos, solo que hay que comprenderle bien a Benavente, porque en aquella aparente sencillez en que se desenvuelve una comedia suya, se vislumbra la grandeza y la genialidad de sus concepciones. Son sus escenas de una delicadeza tal, que el espíritu parece que quisiera inebriarse [embriagarse] de aromas de amor... Casi nunca se llora, se quiere llorar; casi nunca se ríe, solo se sabe sonreír. Es como un pomo, de suave perfume de maravilla, –jazmín, violetas, rosas, muchas rosas– que nos envuelve con piedad, como para hacernos ver que la vida debe aromársela siempre de cosas gratas”, Ezequiel Abad Guerra, “Teatro nacional. Con la Srta. Marina Moncayo G.”, *Revista América*, n.º 11 y 12 (1926): 304.

Moncayo misma es un ejemplo del instinto teatral, pues sin haber formado parte activa del curso de declamación, fundamental para la formación inicial de muchos de los actores, fue de quienes no obtuvieron formación escénica con maestros preparados, junto a Marco Barahona, otro importante actor del período. La calidad artística de Moncayo es reconocida con regularidad en notas de prensa y entrevistas encomiosas sobre sus interpretaciones. No obstante, y pese a los avances logrados, desde el ámbito educativo el teatro no había llegado siquiera a plantearse un área formal de formación, lo que no invalida lo que en la práctica se logró producir. En ese contexto de enseñanza, limitada al curso del Conservatorio, sin embargo, ya aparecía Ernesto Alban, como bisoño aprendiz, como se registra en una fotografía del grupo (figura 7), a propósito de su presentación pública.

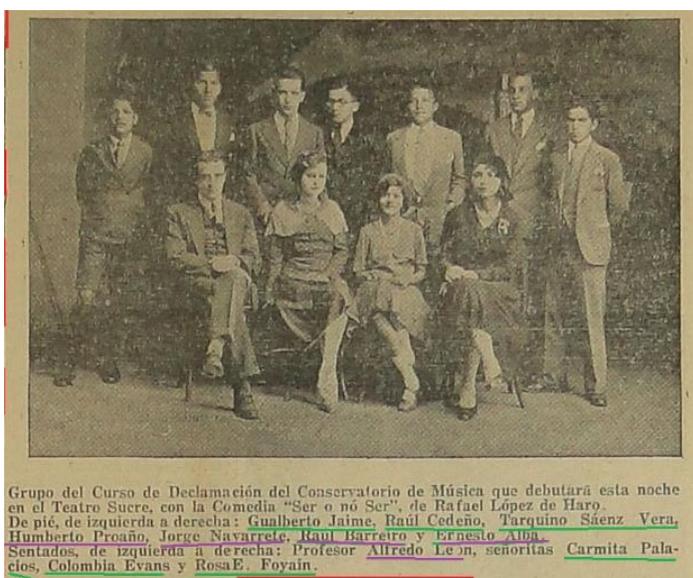


Figura 7. Segunda generación del Curso de Declamación del Conservatorio de Música, dirigido por Alfredo León.

Fuente: "Extensión de las labores del Conservatorio Nal. de Música", *El Comercio*, 24 de mayo de 1931: primera.

Las primeras críticas explícitas sobre el bajo desempeño de los grupos teatrales locales aparecieron a fines de 1926, hasta entonces se habían obviado ese tipo de observaciones, con la consigna de apoyar el esfuerzo y comprender era un proceso formativos. Al explicitarse los límites, el Ministerio de Instrucción Pública anunció que se cedería el Teatro Sucre a las cinco compañías existentes (las estables y constituidas) durante una semana a cada una, bajo el acuerdo de que solo podría realizar dos funciones, para el resto del tiempo dedicarlo a los ensayos, con el propósito de

promover la preparación;²⁰⁵ voluntad estatal que será objeto de análisis en el siguiente capítulo.

Pero si en diciembre de 1926 se contaban en cinco compañías reconocibles, para mayo de 1927, la eclosión comenzó a aquietarse y estabilizarse, pues a esa fecha solo tres funcionaban con regularidad, tendiendo a la compartimentación de géneros y mercado: la Compañía Dramática Nacional, como su nombre lo indica, se dedicaba al drama; la Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades a la comedia; y la Compañía de Zarzuelas y Operetas María Victoria Aguilera se aplicaba en los formatos musicales.²⁰⁶ El 24 de mayo de ese año, con apariciones de ya relativa regularidad en el medio, se presentaron juntas en homenaje a las fiestas patrias. El reconocimiento público era tal que *El Comercio* celebró el encuentro y anticipó que los integrantes de las tres compañías entonarían juntos el himno nacional, con acompañamiento de la Orquesta del Conservatorio.²⁰⁷

El ambiente se había estabilizado y la llegada de la Compañía de Comedias y Variedades Guayaquil muestra un entorno de aparente confraternidad, donde las compañías locales aportaron a la temporada de la visitante.²⁰⁸ La llegada de “la Guayaquil” es significativa porque se enmarca en el complejo “proceso de integración nacional”, llena de intereses económicos y políticos en tensión,²⁰⁹ pero parte del ideario político y discursivo, de manera que la publicidad de la compañía apelaba a “sea Ud. Patriota, y contribuya con su presencia al Engrandecimiento del Arte Nacional”.²¹⁰

Como se ha señalado anteriormente, la evocación del patriotismo no era casual o gratuita; en los ámbitos de opinión pública e institucional, la civilización y la elevación espiritual se evidenciaba en los comportamientos sociales y en los artefactos culturales. El arte nacional, y por ende la nación capaz de producirlo, debía consolidar manifestaciones como el teatro que, más allá de su consumo como gusto, cobraba un

²⁰⁵ “Arte y Teatro. La competencia artística”, *El Comercio*, 29 de diciembre de 1926: 8. Nota también referida por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 178.

²⁰⁶ “Estímulo al Arte Nacional”, *Ibíd.*, 3 de mayo de 1927: 2. Esta compañía se extinguió antes de terminar el año.

²⁰⁷ “Función de gala en conmemoración del CV Aniversario de la Batalla del Pichincha”, *Ibíd.*, 21 de mayo de 1927: 5. Este acontecimiento escénico ha sido referido por varios autores que investigan el período -como Rodríguez Castelo, Yáñez y Campos- como ejemplo del momento de auge.

²⁰⁸ “El teatro viviente”, *Ibíd.*, 30 de mayo de 1927: 5; “Teatro: armonía artística entre la Sierra y la Costa”, *Ibíd.*, 1 de mayo de 1927: 5.

²⁰⁹ Se debe considerar los diversos intereses y ganancias entre grupos económicos de poder en Quito y Guayaquil a partir esta integración. Véase Wilson Miño, “El ferrocarril interandino y la modernización de Quito, 1905-1922” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2011), <http://hdl.handle.net/10644/2974>.

²¹⁰ “Compañía Nacional Guayaquil” [publicidad], *El Comercio*, 18 de mayo de 1927: 5.

carácter mandatorio y, en ejemplos como este, el cumplimiento de un compromiso constituyente. Naturalizar y regularizar el teatro era hacer país. El orgullo nacionalista por los triunfos de sus ejecutantes era, y sigue siendo, una estrategia de aglutinación social.

Resulta llamativo que el debut de la Compañía Guayaquil sucediera un día después de la función de gala del Supremo Gobierno y el Ilustre Consejo Municipal de Quito para conmemorar el 24 de mayo, organizada en el Teatro Sucre, donde se presentaron las “Compañías [locales] de Drama, Comedias y Variedades y de Opereta y Zarzuela”, donde el mejor artista de cada una de ellas, tras el juicio del jurado, recibió un premio pecuniario;²¹¹ actitud salomónica que hacía parte de un voluntarismo institucional que promovía unidad y horizontalidad. “Galantemente”, los premios recayeron en Marina Moncayo (Compañía Dramática Nacional), Carlota Jaramillo (Compañía de Comedias y Variedades) y Rosa Saá (Compañía de Operetas y Zarzuelas Cristina Aguilera), así como a la misma Aguilera como “creadora del teatro lírico nacional”.²¹²

²¹¹ Al día siguiente, las ganancias de la función fueron entregadas por los artistas a los niños de los Orfanatos de San Vicente de Paúl, San Carlos y el Asilo Antonio Gil. “Las fiestas patrias: programa programa de festejos para la celebración del CV aniversario de la Batalla del Pichincha”, *Ibíd.*, 20 de mayo de 1927: primera plana.

²¹² “Triunfo del arte quiteño”, *Ibíd.*, 26 de mayo de 1927: Primera plana. Citada también por Mora, “Las artes escénicas...”, 105.



Figura 8. Ganadoras por Compañía de la función de gala organizada por el Municipio de Quito. Fuente: "Triunfo del arte quiteño", *El Comercio*, 26 de mayo de 1927: primera plana.²¹³

Es importante aquí insistir cómo el teatro se iba perfilando para ciertas capas medias y de la élite local, como actividades de "distinción"²¹⁴ y, en paralelo, se daba espacio a "concursos populares en la plaza de toros [Arenas]", de entrada libre y gratuita, con "canciones y coplas populares, lo mismo que de recitaciones o declamaciones de trozos selectos en prosa o verso, así como para la ejecución de solos en instrumentos de cuerda y para estimular las dotes naturales del pueblo" en la palabra, el canto, la mímica, el epigrama y la ocurrencia festiva.²¹⁵ En dicha segmentación, desde la perspectiva modernizadora-civilizadora, conviven las "etapas". Mientras entre los jurados de los conjuntos teatrales estaban el Ministro de Instrucción Pública, el presidente del Consejo Municipal y el director del Conservatorio; las prácticas populares tenían un jurado de concejales.²¹⁶ El encuentro de cuadros escénicos también

²¹³ Se consignan a las ganadoras del premio entre las compañías activas, organizado por Ministerio de Instrucción Pública y el Concejo Municipal, para celebrar el 24 de mayo.

²¹⁴ Se sigue la propuesta de Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios...*

²¹⁵ "Concursos populares en la Plaza de Toros" [publicidad del Concejo Municipal], *El Día*, 18 de mayo de 1927: 2.

²¹⁶ "Las fiestas patrias: se han nombrado los jurados que discernirán los premios ofrecidos con este motivo", *El Comercio*, 21 de mayo de 2022: primera.

fue celebrado, en tanto la “cooperación [era] uno de los mejores recursos de triunfo y para la definitiva formación del Teatro Nacional”.²¹⁷

Si bien se hace referencia explícita al teatro, se debe señalar que la gran celebración municipal de 1927 premió los aportes de todos los saberes y prácticas liberales que habían aportado al engrandecimiento de la ciudad, es decir, una celebración al proceso de modernidad en las áreas que manifestasen civilidad. En ese momento de estabilidad escénica, si bien el cine se perfilaba como espectáculo total, aún no tenía carácter monopólico, de manera que la empresa *Ambos Mundos* destinaba “días de moda” para las presentaciones teatrales, en las que se incluían estrenos y tocaba en vivo “regia orquesta”.²¹⁸ Por el precio de una entrada más barata, se asistía a espectáculo escénico y musical, en el año 1927, el más activo de las compañías, la empresa de cines también dio más espacio a las actividades escénicas, lo cual no se puede considerar casual. Es significativo cómo una nota periodística de mayo de ese año advierte sobre intentos publicitarios para “apocar” a los grupos teatrales nacionales, con la intención de promocionar las presentaciones cinematográficas:

En la carrera triunfal de sus iniciaciones, los artistas nacionales empezaron, sin ellos pretenderlo y únicamente en fuerza de las situaciones, a hacer competencia al cine. Nuestro público prefirió el espectáculo vivo y real, a este otro escenario de artificio, por más que en la pantalla se reflejaron figuras de artistas extranjeros de renombre [...] Buena es la propaganda. Cada empresario está en su derecho de intensificarla; pero no debe ir hasta el extremo de deprimir calculadamente a quienes le hacen competencia, inevitable en todo orden de cosas.²¹⁹

No se ha podido localizar la campaña mediática del empresario cinematográfico en contra del teatro, ni el investigador Campos, que recuperó el texto, hace mayor referencia a ella, aunque llega a afirmar que el público “casi había abandonado [las salas de cine] por asistir asiduamente a espectar los dramas en vivo. Este asunto irritó a las empresas de cine, que optaron por desprestigiar a la competencia artística”.²²⁰ No obstante, la lectura de Campos exagera la relevancia y el alcance que llegaron a tener las presentaciones de las compañías locales, de hecho, en la información periodística también se nota que se exagera el asunto, si se considera que ese 24 de mayo el

²¹⁷ “Arte y teatro. Función de gala en conmemoración del CV aniversario de la Batalla del Pichincha”, *Ibíd.*, 21 de mayo de 1927: 5.

²¹⁸ “Miércoles, día de moda del Variedades”, *Ibíd.*, 14 de marzo de 1927: 5.

²¹⁹ “El cine y le teatro nacional”, *Ibíd.*, 9 de mayo de 1927: 3. Nota recuperada por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 185.

²²⁰ *Ibíd.*, 184.

Municipio de Quito había organizado un amplio programa de fiestas, que premiaba diversas expresiones de las prácticas culturales, lo que invitó al público a preferir esos eventos a las salas de cine. Lo que sí muestran las fuentes es que en 1928 podían coincidir en un día dos compañías internacionales, de origen español y argentino, con una nacional.²²¹

El aserto del cronista respecto a que el teatro se impuso sobre el cine como entretenimiento preferente tiene que ver con el límite de lo sonoro que este último entretenimiento aún tenía para entonces, lo que dificulta profundizar la complejidad de los personajes y los diálogos, sin olvidar que el teatro mantenía su capacidad de “contar un cuento que se vea”.²²² De todas maneras, el cine y el teatro lograron convivir, al punto que hacia 1928 la empresa de cines aseguraba dado “su trabajo perfecto”, que había “conquistado las simpatías del público” contrataba a la compañía teatral Moncayo-Barahona para una “temporada popular” que, de todas maneras, duplicaban el precio de una entrada de cine.²²³

Pero no se puede olvidar que el cine consolidaba como el entretenimiento masivo por antonomasia, fenómeno mundial apuntalado por el *crack* económico de 1929, que devastó la economía mundial pero consolidó la industria de entretenimiento para grandes masas empobrecidas, que se comercializó con éxito a nivel global. La colonización de la industria cinematográfica norteamericana sobre las prácticas de entretenimiento local tuvo al teatro como afectado directo, pero en Quito deben considerarse también otros factores. El pequeño consumidor, que emergía como clase urbana, vinculado al desarrollo del Estado, tanto en la burocracia como en nuevos puestos de bienes y servicios urbanos, tenía un límite de consumo para lo “suntuario”. De los precios de las entradas a espectáculos, el teatral era el más caro y con la menor garantía de satisfacción; el cine era mucho más barato y brindaba un disfrute sensual

²²¹ Una de ellas era dirigida por el “gran actor trágico” Gonzalo Gobelay. Las compañías extranjeras extendían sus funciones incluso al lunes, con grandes publicidades y cobertura, y vendían abonos de seis funciones para la seguidilla de presentaciones. “Compañía de Dramas y Alta Comedia Gobelay-Alvarez de Burgos” [publicidad], *El Comercio*, 2 de julio de 1928: 2 “Debut de la Compañía de Dramas y Alta Comedia Gobelay-Alvarez de Burgos” [publicidad], *Ibíd.*; “Compañía Moncayo-Barahona” [publicidad], *Ibíd.*, 7 de julio de 1928: 5; “Compañía Anido Sebrati”, *Ibíd.*; “Compañía Gobelay Álvarez”, *Ibíd.*

²²² Mauricio Kartun, “Sobre la inevitable extinción del teatro”, en *Escritos 1975-2015* (Buenos Aires: Colihue, 2015), 61.

²²³ “La Compañía Dramática Nacional Moncayo-Barahona” [publicidad de la Empresa Cines de Quito], *El Comercio*, 9 de junio de 1928: 5.

nuevo y excitante, una experiencia vivencial más fantástica pero, al mismo tiempo, de aparente mayor realismo.

3. Límites productivos y laborales del teatro local

En el fulgor inicial, ciertas faltas de solidez en los proyectos mostraban sus primeras fisuras: el 20 de noviembre de 1926 se suspendió función de “La Aguilera”, publicitada como “a petición de distinguidas familiar [...] Aristocrática Matinée”,²²⁴ bajo el pretexto de enfermedad de una artista. Sin embargo, una nota de prensa explicaba que la causa real era una orden del Ministro de Instrucción Pública, “en vista de la existencia de un contrato entre la Empresa Ambos Mundos y los representantes de la Compañía Aguilera” que los obligaba a presentarse en el Popular esos mismos días.²²⁵ Al día siguiente, los artistas de la compañía hacían pública la ruptura con su representante “a fin de evitar complicaciones que tiendan [...] a alterar la buena armonía que debe existir entre los artistas y las empresas locales”.²²⁶ Como se puede ver, a la par del florecimiento sucedió el conflicto; como evidencia el retiro de una actriz de la Compañía de Revistas y Variedades arguyendo “razones de dignidad personal, porque el empresario ha recibido últimamente una mujercuela de vida no santa”,²²⁷ en un remitido el director, Rafael Ramos Albuja, ironizó sobre cómo la actriz “debe haberse sentido colocada en una altura moral indiscutible, en una verdadera cumbre de santidad” para atacar al grupo al que perteneció, al tiempo que defendía la honorabilidad del conjunto y aclaraba que la persona referida “es honrada y sirve con exactitud en un cargo público”.²²⁸ Aunque existe poca la información sobre la relación entre integrantes y representantes, en muchos casos las cabezas de las compañías fungían como managers y esa función ocasionaba conflictos ocasionales en la práctica escénica. Al narrar la conformación de la Compañía Dramática Nacional, Icaza evoca que uno de sus integrantes propuso “arreglar el asunto, siempre y cuando ustedes me den la autorización necesaria:

²²⁴ “Compañía de Operetas y Zarzuelas” [publicidad Teatro Sucre], *Ibíd.*, 19 de noviembre de 1926: 8.

²²⁵ “Arte y teatro. La Compañía Aguilera y la Empresa ‘Ambos Mundos’ ”, *Ibíd.*, 20 de noviembre de 1926: 8.

²²⁶ “La Compañía Aguilera”, *Ibíd.*, 21 de noviembre de 1926: 8.

²²⁷ “La Compañía de Variedades de Quito”, *Ibíd.*, 14 de noviembre de 1926: 6.

²²⁸ “Por la honra de la Compañía de Revistas y Variedades” [remitido], *Ibíd.*, 20 de noviembre de 1926: 8. El remitido cerraba: “Sin embargo, sus excompañeras de arte perdonan a la inmaculada virtud, a la impoluta doncella que se ha servido estigmatizarlas desde la atrevida altura en que mora”.

Era un contrato en toda la regla. Un contrato paternal para cubrir por adelantado los gastos de las dos primeras funciones y asegurarnos la nómina de los repartos [...] —Clarito está. Conozco las firmas. Ambas son de personas respetables. Riquísimas. Son mis amigos. El uno tiene tres haciendas en Tambillo. El otro una en el Chimborazo. Son generosos. Para ellos este gasto no es nada. Nada, pes.²²⁹

Icaza también cuenta cómo, tras las primeras presentaciones, rompieron “con la tutela inútil de nuestros empresarios”.²³⁰ Estos agentes teatrales eran igual de amateurs que los actores, de los que se convirtieron en sus ocasionales representantes, según se desprende de la poca evidencia encontrada en las fuentes. Los conflictos eran tan frecuentes que no es claro quiénes componían qué agrupaciones, dada su alta movilidad entre unas y otras. Ese acelerado proceso de reproducción por fragmentación de agrupaciones y reconfiguración de otras fue tan evidente que los diarios, únicos que siguieron con interés el fenómeno, intentaban explicarlo:

la inesperada benevolencia [de público y crítica mediática] que respondió a estos esfuerzos loables [de primeras exposiciones] hubo de multiplicar de manera sorprendente los conjuntos de variedades, comedias, etc. Son tantos y han sufrido tantas transformaciones que sería difícil recordar sus respectivos elencos. Hay elementos que figuraron en casi todas las compañías que se iban formando y deshaciendo sucesivamente y con esta dispersión se ha malogrado el éxito que se hubiera podido alcanzar con un poco más de estabilidad y de trabajo.²³¹

De acuerdo a la evaluación de los críticos, los intereses económicos y la falta de profesionalismo eran los causantes de la ruptura.²³² Síntoma del irruptivo florecimiento es que apenas a dos años de iniciado el proceso artistas como Rosa Saá ya hacían balances de sobre las compañías quiteñas que iniciaron su vida artística en 1925 y 1926, asegurando que habían “sufrido un retroceso en sus actividades, han entrado en un período de decadencia, anuncio de un letargo en la fantasía y en la voluntad de sus componentes”.²³³ En este desgaste jugó también la condición de amateurs de casi todos, que redundó en una perspectiva distinta al modelo tradicional de compañía teatral como

²²⁹ Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 141.

²³⁰ El autor describe a los financistas/empresarios como “par de chagras rubicundos: sonrisa idiota, buen vestir, broches y cadenas de oro, anillos de brillantes”, que aparecían en los ensayos para galantear a las jóvenes actrices. *Ibíd.*, 143-144.

²³¹ “Consideraciones acerca del teatro nacional”, *El Comercio*, 23 de marzo de 1927: 5.

²³² “Arte y Teatro. Por un arte armónico y estable”, *Ibíd.*, 26 de diciembre de 1926: 8; “Arte y Teatro. La competencia artística”, *Ibíd.*, 29 de diciembre de 1926: 8. Notas también referidas por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 178, quien considera que los principales actores de las rupturas fueron los representantes de las Compañías, como los hermanos Marín, que fragmentaron a la Compañía María Victoria Aguilera. *Ibíd.*, 90.

²³³ Rosa Saá de Yopez, “El teatro nacional”, *El Comercio*, 6 de enero de 1928: 2. Énfasis en el original.

empresa económica, basada en un sistema jerárquico de merecimientos, donde cada participante tiene un puesto designado y se procura cuidar de la plaza, en un mercado competitivo.

Ni las escrituras, ni los contratos, fueron lo suficiente para que los artistas estuvieran en paz, en sus puestos, contentos con su lugar en el elenco. Si un barítono podía pasar a ser el primer galán de la comedia, bien. Lo importante era el primer lugar. Y así fracasaban los ensayos, quedaban vacíos los puestos, se perdía tiempo. Resentimientos fútiles retrasaban la marcha de estas empresas, desde los primeros momentos de su vida. La desunión se dejaba sentir con muestras visibles. Y cada cual quería plantar su tienda aparte.²³⁴

Al surgir de un proceso constituyente tan apurado, sin agrupaciones consolidadas a las cuales integrarse, el modelo de agrupación del teatro de compañías falló porque carecía de la centralidad de los capocómicos, como dueños o jefes empresariales, pues en la práctica el sistema productivo dependía, más bien, de una actitud voluntarista. Buena parte de la primera generación de actores y actrices estaba, y se sentía, en igualdad de condiciones, en lo artístico y empresarial. La pronta ruptura con Reboredo, su primer formador, habla de esa primigenia ausencia de autoridad aglutinante. Y en este contexto, junto a lo económico estaba la condición teatral de vitrina. Sin duda, muchos de los integrantes deseaban ocupar con más regularidad la primera línea del proscenio. En un esquema de compañía consolidada, más allá de la voluntad individual, el actor se vincula como trabajador asalariado y su permanencia depende de la interacción con las demandas de la empresa.

En su estudio sobre el rol de José María Trueba en el canto lírico del período, al pensar las causas de las reiteradas fracturas, Campos juega con la imagen de “un fantasma siempre acompañaría la formación y pronta disolución de las compañías nacionales [...] creado por sus propios integrantes, estaba representado en el egoísmo, la envidia y la vanidad”,²³⁵ que considera factores clave, así como también la ausencia de ayuda estatal. Pero las pugnas y fracturas, que abarcaron casi todo el segundo lustro de la década del 20, así como la ausencia de representantes que superasen la simple práctica de obtener sala, expresan limitantes estructurales, más allá de los mentados egoísmos individuales y deseos de primar, hitos que en que se insiste sobre la falta de profesionalismo, como si esta se dependiese solo de la voluntad individual.

²³⁴ “El teatro nacional” [Carta de lector], *Ibíd.*, 8 de enero de 1928: 5. Referida también en Campos, *El canto del ruiseñor...*, 192.

²³⁵ Campos, *El canto del ruiseñor...*, 171.

En el análisis que propone el trabajo, vinculado a la noción de “realidad artística” de Acha, se ha analizado la primera condición, referida a la formación, y es momento de abordar la segunda vertiente, el ámbito logístico: la organización de la agrupación, el espacio de trabajo, el tiempo de dedicación, los materiales, el dinero, los apoyos institucionales, entre otros. En esa línea, cabe considerar que el éxito de público y la atención de la prensa generó la impresión de una aparente facilidad para alcanzar renombre y generar recursos económicos con la actividad teatral, al tiempo que otorgaba reconocimiento social a determinados miembros de las capas medias emergentes. En su autobiografía novelada, Icaza reseña su encuentro con la práctica teatral, marcado por esa idea.

Una noche —fino olfato de la casualidad— tropecé con un amigo de la época de colegio. Me habló de un curso de arte dramático, de un profesor español —actor retirado—, de la función que preparaban los alumnos para presentar en el “Teatro Nacional” y de las posibles ganancias.

— ¿Ganancias? —interrogué curiosísimo.

— Desde luego

— Si yo pudiera...

— Claro. Nos hace falta un segundo galán.²³⁶

De acuerdo a las referencias de la época, de tener éxito, una presentación podía producir unas ganancias bastante tentadoras y, en apariencia, inmediatas: una función con público podía rondar una taquilla 900 sucres (a la que había que hacerle descuentos),²³⁷ cuando el sueldo de un trabajador estatal no calificado era nominalmente de 80 sucres.²³⁸ El alcance económico de las presentaciones también es mencionado por Icaza:

El dinero que nos dieron por el trabajo en aquellas primeras funciones —calmé a los usureros, pagué el cuarto del hotel, cubrí el atraso en la fonda donde me alimentaba, compre un pequeño obsequio para Laura, pensé dejar el miserable empleo en la policía— y las tropicales alabanzas de la prensa [...] avivaron la codicia e inflaron una ciega vanidad en cada uno de nosotros.²³⁹

Siendo una iniciativa privada, el manejo interno y la estructura de las relaciones laborales ha dejado muy pocas huellas. Sin embargo, en entrevistas posteriores, donde

²³⁶ Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 130-131.

²³⁷ “La matinée de ayer en el ‘Sucre’”, *El Comercio*, 28 de marzo de 1927: 5. En particular, la nota hace referencia a cómo había sido “a beneficio” de Marco Barahona, cuya madre había muerto. Los eventos beneficio otorgaban la totalidad de la taquilla al actor dedicado.

²³⁸ Cristian Naranjo, “La gran depresión en Ecuador, 1927-1937. Salarios y precios” (tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016), 182 y ss., <http://hdl.handle.net/10803/401183>.

²³⁹ Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 139.

los impulsores narraron y evaluaron el período, hablan sobre el tema, pero no debe olvidarse que esas interpretaciones fueron realizadas en tiempos y espacios distintos a los de los hechos, lo que encausa el discurso con intencionalidades, olvidos o agregados posteriores. En 1992, María Victoria Aguilera contaba que, al menos en la Compañía de Operetas y Zarzuelas, “había el reparto terminada la función. Había llenos completos gracias a Dios. Ese rato se pagaba a la tramoya y otras necesidades; de lo que quedaba se hacía el reparto”.²⁴⁰ La somera explicación da cuenta de la informalidad en las cuentas y el manejo de recursos; irregularidad que también se entrevé en la entrevista a Ernesto Albán, de 1945, cuando era el cabeza de la única compañía estable:

hubo corrupción moral, desigualdad, injusticias [...] Habían compañías que ni siquiera llevaban libros de contabilidad; no se sabía lo que ganaban ni gastaban, ni mucho menos lo que era organización como empresa. Jamás hubo compañerismo —otro factor decisivo de decadencia, inestabilidad y vida fugaz de nuestras compañías nacionales de las tablas—; desde luego, salvado excepciones honrosísimas.²⁴¹

La evaluación de Albán respecto a esa situación, que implícitamente ensalzaba la forma en que él llevaba su propio proyecto, era demoledora: “para unos, los más vivos, eran las subvenciones oficiales y los papeles de importancia, mientras que a los segundones, tercerones y para la “pandilla”, eran los sueldos míseros y las caracterizaciones menudas. No había reparto proporcional ni equitativo ni justiciero, ni del dinero ni de los caracteres.”²⁴² Esos relatos, así como los hechos expuestos a lo largo del capítulo, invitan a pensar que la profesionalización, entendida como la posibilidad de vivir económicamente de la actividad ejecutada, nunca se alcanzó plenamente; lo que la mantuvo el nivel amateur, pues no permitía la subsistencia económica. De hecho, algunas de esas aventuras emergentes no tuvieron ninguna solidez. En enero de 1927, el Ministerio de Educación vetó el Sucre a dos compañías nacionales “por cuanto la deficiencia de su personal y su falta de verdaderos cantantes, deja mucho que desear para merecer el apoyo del gobierno”. La resolución, festejada por el medio que la difundió, hacía explícito que se negaba todo apoyo a compañías en gestación que quisiesen presentarse en público,²⁴³ en medio de un *boom* que incluso dio paso a la

²⁴⁰ Yáñez, *Memorias de la lírica...*, 321.

²⁴¹ “Ernesto Albán: el incansable luchador por el teatro ecuatoriano”, *El Comercio*, 1 de enero de 1945: 16.

²⁴² *Ibíd.*

²⁴³ “El Teatro Sucre se clausura para dos Compañías Nacionales”, *El Día*, 6 de enero de 1927: 6.

formación una “Compañía Infantil de Variedades”,²⁴⁴ integrada por 45 niños de entre cuatro y trece años, que el 29 de enero se presentaron en el Teatro Edén, con zarzuela y comedia en un acto.²⁴⁵

Aunque ninguna fuente haga una referencia explícita al tema, es claro que el auge teatral, y sus potenciales ganancias económicas, convocó a buen número de productores improvisados que, como en otras áreas emergentes, probaron suerte en esta veta de inversión, más allá de los impulsos artísticos o expresivos. Así se evidencia en el reclamo por la falta de calidad de los conjuntos a los que se les cedió el Sucre. Además del mencionado anteriormente, en agosto de 1932 una nota de *El Día* titulaba “Cómo se trabaja para ahuyentar al público. Los pecados del Ministerio y de la censura. El sabio consejo: Huír de las malas compañías”,²⁴⁶ publicación que llevó al Ministro de turno a exigir de manera pública al censor del Sucre “una calificación severa y detenida de los méritos y capacidades de los diversos elementos que constituyen los citados conjuntos”.²⁴⁷

César Arroyo, censor designado del Sucre respondió mediante carta pública que según el reglamento sus atribuciones se limitaban a valorar los textos dramáticos. “Nada consta, ni puede constar, entre las atribuciones del Censor, respecto a la interpretación y a la presentación de las obras, cosas que caen únicamente bajo la censura del público”, argüía correctamente Arroyo. El reglamento vigente, emitido en 1928,²⁴⁸ se limitaba a valorar el texto dramático, repitiendo involuntariamente la idea de que la puesta escénica era apenas una extensión-expresión de la forma literaria, que era la que tenía valor. Arroyo agregaba en su nota que la responsabilidad de “velar por la esplendidez artística de las representaciones”, de haberla, debía recaer en el director artístico (cargo que el Sucre no tenía) y agragaba en su defensa:

Respecto a las obras, [el suscrito] ha aprobado siempre las que él ha conocido o aquellas cuyos libretos traían impresa la constancia de haberse representado en principales teatros de Madrid o de otras ciudades de lengua española. En los meses que viene

²⁴⁴ “Próximo debut de la Compañía Infantil”, *Ibíd.*, 18 de enero de 1927: 5.

²⁴⁵ “Estrenos de la Compañía Infantil”, *Ibíd.*, 28 de enero de 1927: 7. Este proyecto en particular, auspiciado por la empresa de cine *Ambos Mundos* y se programado para su debut en el cine Edén, hace recordar el fenómeno del período isabelino de las compañías de niños, que surgieron aprovechando al éxito de las profesionales y que Shakespeare criticaba, a través de Hamlet.

²⁴⁶ “Por el Teatro Sucre”, *El Día*, 1 de agosto de 1932, 8.

²⁴⁷ Manuel Cabeza de Vaca, “Pide al censor del Teatro Sucre severa calificación de los conjuntos escénicos” [carta pública], *El Comercio*, 2 de agosto de 1932: primera. Cabeza de Vaca era el ministro de Educación Pública, y la carta pública era dirigida al censor, César E. Arrollo.

²⁴⁸ Véase el capítulo tercero del presente trabajo.

desempeñando este puesto, no se han representado sino obras conocidas y siempre aplaudidas, y las nuevas han sido muy bien acogidas por el público. El desempeño de los artistas escapa a la censura. Y demasiados esfuerzos hacen los artistas nacionales para interpretar obras de la más difícil ejecución, sin escuela, sin ambiente, sin estímulo de ninguna clase. Interpretaciones sobresalientes solo se puede exigir subvencionando ampliamente a las Compañías, considerando al Teatro Nacional como un organismo oficial de cultura, y poniendo al frente a un Director Artístico con amplias facultades.²⁴⁹

La contundente respuesta de Arroyo, que se revelaba contra una crítica de prensa que no medía las condiciones reales de producción de las compañías,²⁵⁰ evocaba esta política de teatros oficiales en Francia y España, con personal artístico dependiente del Estado.

Mientras tanto, opino que lo menos que se puede hacer es otorgar permisos para que ocupen el Teatro Sucre y darles las facilidades y los apoyos [...] a las simpáticas agrupaciones de artistas nacionales, entre las cuales todos reconocemos a algunos artistas de verdadera vocación y de tal mérito que pudieran presentarse ante el público más exigente de lengua española.²⁵¹

Cuatro días después, Arroyo presentó su renuncia al cargo de censor, que se realizaba *ad honorem*,²⁵² pues viajaba a Lima para dirigir el consulado general del Ecuador en ese país.²⁵³ Nuevamente, es necesario reflexionar sobre el problema estructural del teatro local: el limitado del público potencial, que tuviera capacidad de soportar el proceso de profesionalización de las agrupaciones en gestación. Un mercado mayor, con más demanda, habría permitido tiempos de ensayo y formación mayores, para que grupos de diverso nivel disputaran el éxito. Pero la ciudad no tenía capacidad de abastecer suficiente público para cubrir el equilibrio precario del ámbito teatral: el repertorio se gastaba pronto, lo que se ve en lo raras que llegaban a ser las reposiciones y la inexistencia de temporadas en firme con un repertorio. Una nota de 1931, que celebrara el retorno de la actriz Marina Moncayo tras dos años de ausencia, evocaba el auge 1925-1926 y cómo después “se anunció un momento de ocaso, no diremos de los nacientes valores, pero sí del optimismo de los primeros días”. La nota resaltaba el papel de “la Primera Compañía dramática —la que con más firme empeño cuidó de su

²⁴⁹ César E. Arroyo, “Contesta el censor del Teatro Sucre” [carta pública], *El Día*, 3 de agosto de 1932: 3; *El Comercio* difundió la carta como “Los conjuntos escénicos nacionales y el criterio del censor del Teatro Sucre”, *El Comercio*, 3 de agosto de 1932: 2.

²⁵⁰ En el tercer capítulo de este trabajo se presentan una serie de observaciones sobre la crítica de prensa.

²⁵¹ Arroyo, “Contesta el censor...”.

²⁵² “Reglamento del ‘Teatro ‘Sucre’ de esta Capital, *Registro Oficial* 725 (año III), 25 de agosto de 1928, Art. 1.

²⁵³ “Presentó renuncia el censor del Teatro Sucre”, *El Comercio*, 7 de agosto de 1932: 3.

elenco y se presentó con un *Repertorio si buen reducido*, en cambio digno de aprecio para la hora y las posibilidades del comienzo”.²⁵⁴



Figura 9. Marina Moncayo caracterizada para la presentación de “La danzarina roja”.
Fuente: “Marina Moncayo en La danzarina roja”, *El Comercio*, 24 de mayo de 1931: doceava.

En ese proceso, sin que fuese notado por sus contemporáneos, se perfilaba el tope estructural que evidencia la paradoja del teatro local: los límites consuntivos de una ciudad pequeña. El público interesable, y los que fueron definiéndose como los “regulares” al teatro —los *habitué*—, eran pocos, y había mínimas posibilidades de que una obra pudiese mantenerse en cartelera, precisamente porque su público consumidor se agotaba pronto. Esta era la diferencia con las compañías internacionales, que llegaban con un repertorio que rondaba las diez obras, se presentaban en seguidilla, como evidencia el formato de compra de abono de todas las obras de temporada, para luego abandonar la plaza sin repetir obra. En cambio, para las compañías locales esa única presentación de obra por plaza, sin ser trashumantes, hacía del tiempo de producción un

²⁵⁴ “La Compañía de Variedades”, *Ibíd.*, 24 de mayo de 1931: 12. Énfasis añadido.

derroche de esfuerzo respecto al fugaz consumo, pero la presentación única era tan aceptada que, al parecer generaba molestia la repetición para el poco público que se presentaba.²⁵⁵ A modo de ejemplo se puede citar una nota de *El Comercio*, que en 1927 apaciguaba la “intranquilidad pública” (es de suponer que algunos reclamos) por la repetición de una obra: “no dejó de perjudicar, dentro de lo relativo, la intranquilidad que se apoderó de la ciudad a raíz del cinco de Marzo [...] Todavía nuestro público no está acostumbrado a las numerosas repeticiones, como sucede en otras ciudades, donde la concurrencia va renovándose noche tras noche”.²⁵⁶

El cronista consideraba que el talón de Aquiles del teatro profesional era que la concurrencia no llegaba a renovarse con suficiente fluidez como para que una misma obra se presentara en varias ocasiones y se volviera rentable su inclusión en el repertorio. Es decir que el teatro no había logrado consolidarse como un bien cultural de alta demanda: no se constituyó en un hábito de consumo, el público se agotaba en una sola sesión. Cuando alguna nota periodística relevaba escaso público se explicaba explicarlo “por tratarse de una obra de repetición”.²⁵⁷ Se definieron así los límites para una plaza que todavía no estaba acostumbrada a la práctica y donde la oferta no llegaba a ser lo suficientemente profusa para fijar una costumbre regular, ni lo suficientemente estable para que las obras alcanzaran un mayor profesionalismo en la ejecución, o permaneciesen como atractivas en cartelera el tiempo necesario para que llegaran nuevos convocados por el boca a boca o las críticas y comentarios de los diarios.

Significativamente, en el momento de mayor auge de las compañías en su fase de estabilidad (los primeros años de los 30), la repetición se presentaba como demandada por el éxito logrado y el público demandante, era el estilo de un anuncio de inicios de 1931: “por haber recibido la Compañía de Comedias, muchas insinuaciones y peticiones por tarjetas, se reprissará por tercera vez”.²⁵⁸ Del mismo estilo era otra nota de meses posteriores que justificaba la “contradicción entre los comentarios” de los diarios locales de dos obras presentadas con éxito de público: “¿Cuál es?” de Jorge Icaza y “Un potaje comunista” de Juan Gil (seudónimo de Manuel Salgado V.). Decía la nota que la Compañía de Variedades “ha recibido varias tarjetas de personas de valía, pidiéndole la repetición de las mencionadas obras, que fueron aplaudidas a rabiar, por

²⁵⁵ “El reinado de la belleza”, *Ibíd.*, 15 de marzo de 1927: 5.

²⁵⁶ “Arte y teatro. La intranquilidad pública”, *Ibíd.*, 8 de marzo de 1927: 2.

²⁵⁷ “Matinée de la Compañía Dramática Nacional, *Ibíd.*, 21 de marzo de 1927: 5.

²⁵⁸ “Compañía de Comedias” [publicidad], *Ibíd.*, 8 de enero de 1932: primera.

más de dos mil personas, en las funciones de estreno”, ante ello se argüía que la compañía aceptaba el pedido y, por tercera vez, presentaría las “discutidas obras [...] A pesar de que Juan Gil y Jorge Icaza, cuentan en el aplauso con la mayoría de la prensa; dejamos al público de la tercera función que decida, en definitiva, en este duelo de opiniones”.²⁵⁹



Figura 10. Publicidad de la Compañía de Comedias para la obra “El sexto no adulterar”, del autor nacional “Juan Gil” [seudónimo de Manuel Antonio Salgado V.] Fuente: “Hoy Teatro Sucre”, *El Comercio*, 8 de enero de 1932: primera.

A partir de las referencias de diversas notas que cubrieron el período, en su mayoría implícitas, la asistencia del público siempre fue fluctuante, con momentos de sala llena y otros de bastante menor recurrencia, problema importante si se depende de la regularidad del consumo, pues en cada presentación se jugaba la continuidad de la asistencia, aunque por momentos da la impresión de que podía llegar a concretarse: “estos últimos tiempos hemos notado que el público que concurre a nuestro Coliseo va renovándose y que ya se acentúa el interés por lo que es nuestro”.²⁶⁰ Un caso representativo sirve de ejemplo: en un momento de gran prestigio, teniendo fama y habiendo acumulado repertorio para tomar plaza, la Compañía Dramática Nacional viajó a Guayaquil, “ventajosamente contratada”, en octubre de 1926, para una

²⁵⁹ “Un duelo en el Teatro Sucre”, *Ibíd.*, 27 de mayo de 1931: 8.

²⁶⁰ “Las últimas funciones”, *Ibíd.*, 3 de mayo de 1927: 2.

temporada de diez funciones.²⁶¹ Pero si bien el debut del 16 de octubre, en un restaurado Teatro Olmedo, estuvo lleno de ovaciones en la aparición de los diversos actores,²⁶² y el éxito logró llenar el teatro durante los primeros días,²⁶³ ya el 23 se reseñaba la presencia de poco público y el 24 se hablaba de cómo “la compañía no ha tenido mucha utilidad en su temporada en esta ciudad”.²⁶⁴

Esa experiencia de la Compañía Dramática, con toda la cobertura que tenía y el interés que despertaba, evidencia el paradójico problema estructural: las compañías locales generaron alta expectativa, pero el público esperaba estrenos y mejoramiento de la ejecución; y siendo un auditorio que no se renovaba —reducido y tendiente a ser el mismo— se demanda la producción de nuevo material a los grupos en constitución; sobredemanda productiva que, combinada con la proliferación de agrupaciones que buscaban aprovechar la oportunidad (muchos de ellos menos vocacionales que cazadores de oportunidades), los estrenos constantes se producían con poca preparación y baja calidad, lo que redundó en el alejamiento del público inicial.

La demanda requería una producción sustentable que, a la vez, tuviese tiempos de preparación y formación previa más amplios, que redundasen en una calidad que atravesase sin voluntarismos el apoyo de los consumidores. Al no existir espacios de formación sin la presión de una demanda inmediata de producción, el proceso se truncó: entre ensayar mucho para pocas obras o ensayar poco, la apuesta de supervivencia tendió por la segunda opción, lo que llevó con el tiempo a perder a los hábitos del teatro, fundamentales para la posible reproducción de la práctica. Mientras que, como se verá en el siguiente capítulo, la crítica de prensa empezó a declinar, igual que sucedió con el un público que se asumía partidario y patrióticamente solidario con el desarrollo del teatro local. Si bien en mayo de 1927 solo se hacía una referencia implícita a los límites (“estudian, perseveran, modifican los defectos de la primera hora”),²⁶⁵ para 1928 la crítica por la falta de preparación se hizo presente, poniendo en los actores una falta que era, más bien, expresión de las condiciones generales del ámbito teatral: “tras los dos primeros éxitos se durmieron sobre sus laureles. No puede presentar ninguna

²⁶¹ “La Dramática Nacional, a Guayaquil”, *Ibíd.*, 11 de octubre de 1926: 2.

²⁶² “La prensa de Guayaquil en el debut de la Compañía Dramática Nacional”, *Ibíd.*, 16 de octubre de 1926: 2.

²⁶³ “El beneficio de Marina Moncayo en Guayaquil”, *Ibíd.*, 22 de octubre de 1926: 2.

²⁶⁴ “Guayaquil al día”, *Ibíd.*, 25 de octubre de 1926: 5.

²⁶⁵ “Las funciones de hoy”, *Ibíd.*, 1 de mayo de 1927: 2.

compañía nacional, con un año o más de existencia, un repertorio que demuestre considerable trabajo”.²⁶⁶ La vara era muy alta.

Pero la continuidad requería de unas “condiciones de subsistencia básicas”, cuyo punto de inflexión fundamental se manifestaba en una “profesionalización absoluta”, es decir, sujetos que pueden subsistir de su práctica por el ingreso de la taquilla o mediante apoyos directos (institucionales o de otras formas de mecenazgo). Ninguna de las dos opciones se mantuvo en el tiempo; al tiempo que el esquema de gira fuera de la ciudad era mínimo, seguramente porque no se había alcanzado un nivel de ganancias suficientes que permitiesen a los actores abandonar sus otras obligaciones ciudadanas y vivir de la escena. Estas carencias obligaron al recambio constante, un problema esencial y estructural para el teatro local: la imposibilidad de repetir una obra consolidada en el repertorio impide profundizar en el material y perfeccionarlo y, en términos de rentabilidad, tampoco rinde el esfuerzo empleado. Además, el cambio constante dificultaba la preparación profesional de los actores que habían tenido poco tiempo para su formación que en poco sobrepasaba el nivel amateur, de manera que al no generar un repertorio estable, clave para una compañía teatral pensada como empresa rentable, la mayoría de obras se abandonaban para las siguientes temporadas. Pero la visión de la opinión pública era que el problema se debía a los problemas internos de las compañías:

El teatro nacional, que produjo esperanzas no logró concretarlas en la forma con que debía corresponder al aplauso benévolo del comienzo. Las compañías integradas por elementos del país, sufrieron continuas refundiciones y los pequeños éxitos, contruidos más que todo sobre la simpatía de sus coterráneos, les separó del empeño de ensayar pacientemente para ser mejores.²⁶⁷

Pese a ser una condición central, la profesionalización no existió como una posibilidad, pues dada la limitación de ingresos por taquilla, es seguro que ningún actor tuvo en su actividad teatral una actividad de subsistencia. En su investigación sobre el desarrollo del aparato estatal en el Ecuador, Cecilia Durán señala, aunque sin referir fuentes, que “buena parte de los actores más importantes de las tres compañías que existieron, entre ellos Marina Moncayo, Jorge Araujo, Carlota Jaramillo, eran

²⁶⁶ “Comunicado: El teatro nacional” [carta de lector], *Ibíd.*, 8 de enero de 1928: 5.

²⁶⁷ “El año literario”, *Ibíd.*, 1 de enero de 1928: 5.

empleados del Estado”.²⁶⁸ El periodista Jorge Ribadeneira releva que “Telmo Vásconez, por ejemplo, fue a dar, finalmente de empleado público, un hombre que entregó todo su aporte en las tablas durante varios años se fue extinguiendo junto a un escritorio, en el Ministerio del Tesoro”.²⁶⁹ El mismo Jorge Icaza narra en diversas entrevistas cómo trabajó vinculado a oficios burocráticos, como el de pesquisa, en su primera juventud, que abandonó para participar en las ocasionales giras de la compañía teatral en la que participaba, para luego de dejar el teatro por los fracasos y censuras, volvió a vincularse como amanuense estatal.

La imposibilidad de vivir del trabajo actoral hizo que la situación se repitiera en varios casos, como revelan diversas fuentes secundarias sobre Imelda Correa (soprano de la Compañía de Operetas y Zarzuelas María Victoria Aguilera), que abandonó pronto la agrupación y para 1928 era profesora de un jardín de infantes.²⁷⁰ En otros casos, los ejecutantes podían participar este tipo de actividades porque tenían suficientes recursos económicos obtenidos de otras fuentes.²⁷¹ Una reflexión escrita en 1928 por la mezzosoprano Rosa Saá, de familia acomodada, decía:

Nuestro gobierno, presidido por un mandatario ilustre, no puede abandonar a las “Compañías Nacionales” a su propia suerte, faltas de todo auxilio económico, teniendo sus elementos que dividir sus actividades entre el arte y las ocupaciones necesarias para obtener su subsistencia, mal pueden dar de sí todo el esfuerzo que se necesita para la culminación de un éxito completo.²⁷²

En cuanto a las condiciones logísticas, no hay registros explícitos en las fuentes indagadas sobre los esquemas de trabajo, límite historiográfico recurrente para las artes escénicas. Casi no existen huellas de las condiciones de los ensayos, pero se puede decir que las tres primeras compañías: Dramática Nacional, Comedias y Variedades y Operetas y Zarzuelas tuvieron el Teatro Sucre a su disposición de manera regular, cosa que no sucedió con otras compañías que se fueron formando en el camino, cuyas condiciones habrían sido, en general, precarias. Icaza asegura que “solo en el teatro,

²⁶⁸ Cecilia Durán, *Irrupción del sector burócrata en el Estado ecuatoriano: 1925-1944. Perspectiva a partir del análisis de la vida cotidiana de Quito* (Quito: Abya-Yala, 2000), 94.

²⁶⁹ Jorge Ribadeneira, “El teatro y el teatrillo hasta Evaristo”, *El Comercio*, 29 de julio de 1984, citado en *El don de la risa...*, 131.

²⁷⁰ Entrevista realizada por Nancy Yáñez en 1992. Yáñez, *Memorias de la lírica...*, 331.

²⁷¹ En abril de 1927, un cronista de *El Comercio* entrevistó a “la cantatriz alma de la compañía Victoria Aguilera, Rosa Saá de Yépez, en su ‘mansión’”. “Con la artista señora Rosa Saa de Yépez”, *El Comercio*, 20 de abril de 1927: 5. El primer apellido de la mezzo, dependiendo de la publicación, se tilda o no.

²⁷² Saá de Yépez, “El teatro nacional”. Énfasis en el original.

hundido en el trabajo de los ensayos y de las funciones [...] olvidaba todo aquello”,²⁷³ y en sus memorias considera al Sucre como un espacio natural de existencia y trabajo, excepto cuando “la presencia de una compañía extranjera que ocupaba el único local para el efecto”, aunque, a la par, obtenían un palco destinado a los actores nacionales.²⁷⁴

Y si bien las referencias a los límites logísticos son pocas, resultan significativas. Marina Moncayo contaba que en 1926: “no contábamos con decorados, con nada casi. Las obras aún las seleccionábamos ciñéndonos al personal femenino, muy reducido por cierto, y a cuatro lienzos que existen en Utilería. Ahí estriba nuestra mayor angustia y, sin embargo, ya lo ve usted, hemos presentado algunas obras de teatro moderno”.²⁷⁵

Como se recordará, en 1926 la prensa se pidió la reglamentación de la práctica debido a la fragmentación y reconstitución de grupos,²⁷⁶ lo que llevó al gobierno a normar la práctica y conceder el Teatro Sucre a las compañías establecidas, limitando las funciones al sábado en la noche y la matiné del domingo, así como fijar el resto de la semana para ensayos, medida que permitió darle un orden de uso y que, al parecer, tuvo cierta continuidad, aunque el tiempo que duró la medida no se precisa en las fuentes,²⁷⁷ en 1931 la medida seguía vigente según una nota de prensa que celebraba las facilidades dadas a una compañía local, y reseñaba cómo “los ensayos se practican durante varias horas diarias y en algunas de ellas, asisten numerosas personas, quienes salen muy satisfechos de la obra y del trabajo de los actores”,²⁷⁸ con frecuencia se anunciaba también que el ministerio condecía el teatro presentaciones, lo que parece excluir los tiempos de ensayo.²⁷⁹ En una entrevista, Icaza cuenta de lo agotador de una práctica que exigía generar nuevas ofertas constantemente:

el teatro es una disciplina artístico-literaria que necesita tres elementos: actor, autor y público. Hubo actores, hubo principio de autores pero falló el público. No respondía éste a los esfuerzos que hacían los grupos teatrales. Porque teníamos que dar un estreno

²⁷³ Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 166-167.

²⁷⁴ *Ibíd.*, 175 y 184.

²⁷⁵ Abad Guerra, “Teatro nacional: Con la Srta...”, 304.

²⁷⁶ “Es necesario reglamentar el funcionamiento de las Compañías de arte nacionales”, *El Día*, 28 de noviembre de 1926: 3; “Crónicas de teatro”, *Ibíd.*, 30 de noviembre de 1926: 4.

²⁷⁷ “Arte y teatro. La competencia artística”, *El Comercio*, 29 de diciembre de 1926: 8. Nota también referida por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 178; Para febrero de 1927, por ejemplo, se le cedió a la Compañía Dramática Nacional (la más estable) “todos los jueves sin perjuicio de los días que le corresponden según el turno establecido entre todas las Compañías Nacionales”. “Concesión del Teatro ‘Sucre’”, *El Comercio*, 21 de febrero de 1927: 8. Respecto a las medidas gubernamentales respecto de la práctica teatral, véase el capítulo tres del presente trabajo.

²⁷⁸ “Compañía Nal. De Zarzuelas y Revistas”, *Ibíd.*, 9 de julio de 1931: 3.

²⁷⁹ “Funciones de dos compañías nacionales”, *Ibíd.*, 8 de abril de 1931: 8; “Concesión del Teatro Sucre”, *El Comercio*, 21 de abril de 1931, 8; *Ibíd.*, 20 de mayo de 1931: 8.

cada semana, repetirlo dos o tres veces en la semana y preparar otro para la próxima semana, para poder vivir. Y a veces el público no iba. Entonces los actores comenzaron a desbandarse y a morir de hambre.²⁸⁰

Aunque la descripción de Icaza podría exagerar respecto al ritmo de producción —pues implicaría que una sola compañía utilizaba el espacio— expresa la exigencia de un público reducido. Los requerimientos de subsistencia en trabajos paralelos que mantener los actores no solo debieron ser factores limitantes en la dedicación a la preparación de espectáculos, sino insalvable retén para una de las estrategias de consolidación profesional y económica en el formato de compañía: las giras, estrategia que permite mantener el repertorio. Durante el primer período de la Dramática Nacional, narra Icaza, había procurado sonsacarle a un jefe político “programas y carteles para la gira de la compañía a las provincias del norte” y, en otra ocasión, ante la imposibilidad de usar el Sucre por visita de una compañía extranjera, se proyectó una gira por provincias, aunque “la falta del audaz empresario nos ancló por largas semanas en un descanso forzoso”.²⁸¹ Un elemento adicional a considerar es que, de acuerdo a los documentos revisados, aún no existía el concepto de “farándula”, entendida como parte del atractivo del teatro moderno, pues el espectáculo no es solo el espacio para asistir a una obra sino la posibilidad de ver a los artistas encumbrados: carácter aurático del creador/obra, como señala Walter Benjamin.²⁸²

De lo que sí ha quedado registrado, es posible deducir que las giras al interior del país, reducidas por las condicionadas de vida de sus integrantes, como ya se ha señalado,²⁸³ fueron organizadas a partir de acuerdos planificados: en junio de 1935, la Vázconez Merizalde viajaba al sur, “debiendo ofrecer algunas funciones en el campamento minero de la South American Development Company”. Tras cumplir el contrato, la compañía aprovechaba para hacer presentaciones en Loja, El Oro y Perú, a donde ya habían ido ya antes.²⁸⁴ De acuerdo al testimonio de Icaza, para poder viajar dejó su empleo en la Pagaduría del Estado, sin que el rédito económico del esfuerzo mereciese la pena, y justifica su decisión asegurando: “yo creía que el teatro era todo.

²⁸⁰ Ojeda, “Entrevista a Jorge...”, 115.

²⁸¹ Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 172 y 175.

²⁸² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad* (Quito: Rayuela, 2010).

²⁸³ Las giras eran tan esporádicas que en agosto de 1929, cuando la Compañía Dramática realizó una por el sur de país, Moncayo y Barahona visitaron *El Comercio* para notificarlo y difundirlo. “Carnet Social: Visita”, *El Comercio*, 5 de agosto de 1929: 2.

²⁸⁴ “La Compañía Vázconez Merizalde saldrá de Jira [sic] a Portovelo”, *Ibíd.*, 8 de junio de 1935: 8.

Era muchacho”.²⁸⁵ Este fue, indudablemente, el tope de la especialización artística y jugó en contra del proceso porque impedía recuperar el tiempo y el esfuerzo de preparación de cada obra. Es así que, una década después, la Albán-Gómez, única compañía que sobrevivió al período, tenía entre sus prácticas fundamentales las permanentes giras. No obstante, la problemática de un público acotado que, en una o dos funciones, agotaba una obra, nunca se consideró, pues la idea era que era un desequilibrio interno, que en ese espacio debía arreglarse. Por ejemplo, en 1926 se decía:

Discurre por muchas partes y se viene acentuando el rumor de que se producirán cambios, alteraciones y recomposiciones en los diversos cuadros artísticos que funcionan en la capital. Alguien asegura que se trata de organizar una nueva compañía, entresacando solo los mejores elementos, que ahora están desperdigados de los varios conjuntos.²⁸⁶

Esta nota de *El Día* insistía en la condición de principiantes de los actores, en la crítica serena y en la necesidad urgente de una dirección escénica, pero el supuesto rumor sobre la posible creación de una agrupación con “solo los mejores cuadros” expresa una sugerencia velada del cronista, pues constituyó una perspectiva de la crítica, como se verá en el siguiente capítulo. Pero el paso del amateurismo a la profesionalización no podía hacerse desde el voluntarismo y la buena voluntad. Lo que señala Juan Fernando Pérez para el caso de las artes plásticas en la gran depresión de 1929, donde los artistas vivieron la escasez, “nada se vendía y se trabajaba simplemente por un afán heroico”²⁸⁷ puede traslaparse a la experiencia teatral local; a lo que debe sumarse que la creación escénica, además del encuentro activo de múltiples creadores en la gestación y la puesta en escena, exige la “puesta en cuerpo”, es decir, es un acto creativo que requiere del público para permanecer.

De manera que el teatro en Quito no alcanzó a explorar la forma experimental y la organización a partir de la figura de grupo, fenómeno que se estaba viviendo a nivel

²⁸⁵ Ojeda, “Entrevista a Jorge...”, 116.

²⁸⁶ “Hemos de suponer que nuestros artistas se dan cuenta de su calidad de principiantes, y que ninguno de ellos piensa haber llegado a un pináculo”, se agregaba de manera insidiosa en la nota. “Crónicas de teatro”, *El Día*, 30 de noviembre de 1926: 4.

²⁸⁷ Juan Fernando Pérez Arteta, “La modernidad en el arte”, en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 215. En esa misma línea, el autor propone que “situación económica auspició el aislamiento e impidió la incorporación a las corrientes pictóricas vigentes”, que de similar manera creo puede ser trasladado a falta de referentes sobre los movimientos artísticos contemporáneos en lo escénico, pues fueron compañías de repertorio más tradicional las que siguieron llegando.

regional.²⁸⁸ Parecería que la opción fue no poner el riesgo a un bisoño público teatral, aún no capacitado para asumir y consumir propuestas escénicas que rompiesen con los modelos conocidos. Además, el sisma de la gestación había agotado a los grupos, que se ausentaban de las tablas por temporadas. La muerte de Reboredo, en marzo de 1929, y la velada que se realizó en beneficio de su viuda e hija, evidenciaban el momento, con una Compañía Dramática que no lograba iniciar temporada, la de “Comedias y Variedades” que apenas prometía reaparece con obras nacionales y la de Operetas y Zarzuelas que anunciaba volvería a reconstituirse, mientras la crítica afirmaba: “parece que los artistas nacionales han reparado en que la desunión no produce buenos frutos y que deben recomponer sus cuadros entre los que pudimos señalar muchas promesas a fin de ofrecer las veladas que fueron cariñosamente aplaudidas por el público de esta ciudad”.²⁸⁹ Tres meses después, y en “honor del maestro Abelardo M. Reboredo” se realizaba una función de gala en el Sucre con el “concurso de *las tres compañías nacionales / Dramática / Comedias y Variedades / Operetas y Zarzuelas*”.²⁹⁰

De manera que los 30 fueron la expresión de esa “estabilidad cansada” y dependió de las tenacidades individuales que iban y venían entre la derrota y el reintento. La novedad del teatro de compañías había concluido y la afluencia de público se iba reducido, como se puede inferir de algunas crónicas de eventos, como una sobre la reaparición de la Compañía Nacional de Variedades: “después de mucho tiempo de receso”,²⁹¹ que marcaba encomiosa: “como pocas veces, la concurrencia fue numerosa, lo que contribuyó para el mejor desempeño de los artistas y éxito de la función que resultó del gusto de todos”.²⁹² El lapso 1929-1932 fue de reactivación esforzada pero constante: “ha despertado entusiasmo el tener conocimiento que después de mucho tiempo de receso, van a presentarse en las tablas a recibir el aplauso del público los artistas nacionales que integran la simpática Compañía de Variedades”.²⁹³

²⁸⁸ Como señala Osvaldo Obregón para el caso regional, la década de los 30 vivió la eclosión de grupos experimentales, que influidos por las propuestas de las vanguardias europeas, buscan romper con los esquemas tanto estéticos como productivos de las artes. Obregón apunta a esa década como el gran momento de ruptura con el antiguo modelo. Osvaldo Obregón, “La renovación teatral de los años ’30 en América Latina”, en *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural 1930-1990* (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2000), 32.

²⁸⁹ “Resurgimiento del Teatro Nacional”, *El Comercio*, 8 de marzo de 1929: 5.

²⁹⁰ “Compañías Dramática, Comedias y Variedades, Operetas y Zarzuelas” [publicidad], *Ibíd.*, 26 de junio de 1929: primera. Énfasis añadido.

²⁹¹ “Función de artistas nacionales en el Teatro Sucre”, *Ibíd.*, 28 de febrero de 1931: 8.

²⁹² “La matinée de ayer en El Sucre”, *Ibíd.*, 2 de marzo de 1931: 4.

²⁹³ “Función de artistas nacionales en el Teatro Sucre”, *Ibíd.*, 28 de febrero de 1931: 8.

Un año después, el entusiasmo volvía a ser estrategia convocante, como lo fue también la figura del “concurso”, referida en este trabajo de tanto en tanto, era un gancho para atraer al público, y vinculado a las fiestas patrias, *El Comercio* colocaba en su primera plana una llamativa nota: “Reina mucho entusiasmo para el concurso de artistas nacionales que se efectuará el lunes 23” y anunciaba que la “Empresa Espinoza”²⁹⁴ promovía el acto en el Sucre.

El programa atrayente en todas sus partes se realizará con un acto de una escogida obra teatral representado por la Compañía de Alta Comedia, Moncayo-Barahona; otro acto con otra obra representada por la Compañía de Comedias y Variedades, Araujo-Jaramillo y, finalmente un tercer acto exclusivamente de variedades, música, cantos, bailes, etc. por diversos conjuntos y artistas de la localidad. Distinguidas personas de la sociedad capitalina han dedicado valiosos obsequios que serán adjudicados²⁹⁵

En página interna, una publicidad del evento, con todo el texto en mayúsculas, ponía íntegros los nombres de “las distinguidas personalidades de nuestra sociedad” que habían aportado con los premios: el electo Presidente, el Presidente del consejo municipal y el Ministro de relaciones exteriores.²⁹⁶ Los nombres “distinguidos” seguían teniendo valor. Al mismo tiempo, la tendencia era promover estos eventos como muestrario y aglutinador de las agrupaciones sobrevivientes, de manera que una nota titulaba: “Tendrá lugar un concurso entre *las* compañías dramáticas nacionales”²⁹⁷ en un ambiente donde las extendidas desapariciones públicas dejaban la sensación una potencial disolución definitiva. Días después, otra nota daba cuenta del evento y daba cuenta de la meseta en que había caído la actividad teatral, pasando a ser un fenómeno casi del pasado, del que no se sabía su devenir:

Al cabo de mucho tiempo, se asistía a una función en la cual estaban representadas por lo menos algunos elementos de los Cuadros teatrales que actuaron en años pasados y de entre ellos, en determinados casos, podía observarse muy bien que el cultivo constante había desarrollado facultades. Parecido aprecio, sin exagerar los términos, pudiera hacerse de las actividades suspensas o en reposo.²⁹⁸

²⁹⁴ De forma llamativa, la nota previa decía que el evento era gestado “a iniciativa de la Empresa Luis Sánchez y Compañía”. “Tendrá lugar un concurso entre las compañías dramáticas nacionales con adjudicación de premios”, *Ibíd.*, 10 de mayo de 1932: 8.

²⁹⁵ “Reina mucho entusiasmo para el concurso de artistas nacionales que se efectuará el lunes 23”, *Ibíd.*, 18 de mayo de 1932: primera.

²⁹⁶ “Empresa Espinoza” [publicidad], *Ibíd.*, 18 de mayo de 1932: 2.

²⁹⁷ “Tendrá lugar un concurso entre las compañías dramáticas nacionales con adjudicación de premios”, *Ibíd.*, 10 de mayo de 1932: 8. Énfasis añadido.

²⁹⁸ “Concurso de artistas nacionales: Se desarrolla ante numeroso público: El desempeño de los artistas: Las premiaciones”, *Ibíd.*, 25 de mayo de 1932: 3.

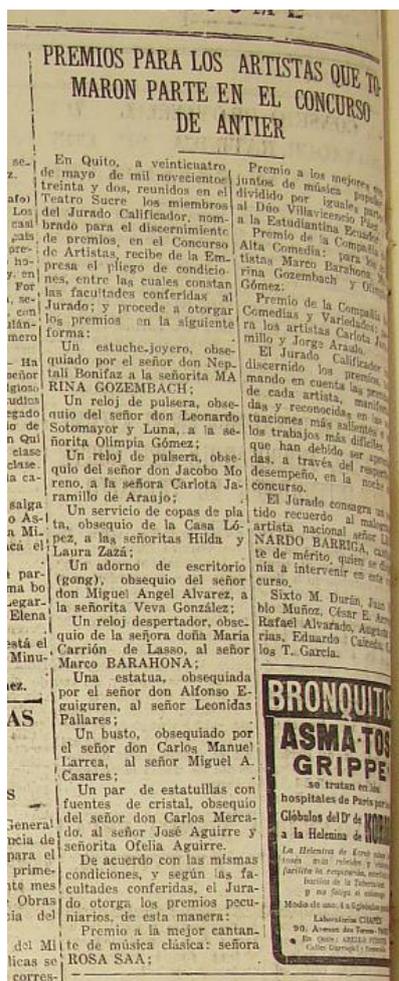


Figura 11. Lista de premios para artistas teatrales.

Fuente: “Premios para los artistas que tomaron parte en el concurso de antier”, *El Comercio*, 25 de mayo de 1932: segunda.²⁹⁹

En cuanto a la figura concurso, que en diciembre de 1934 volvía a utilizarse como convocatoria y forma de visibilizar la práctica entre los eventos del “Ilustre Consejo Municipal” en la conmemoración del cuarto centenario de la fundación española de Quito, donde se entregaron premios y condecoraciones a integrantes de las compañías locales. Se debe recalcar que este tipo de eventos, que justificaban la reunión de las compañías y daban paso a los concursos, se daban fundamentalmente, según las fuentes, durante celebraciones patrias, como la fundación de la ciudad y la Batalla del Pichicha, que eran los puntos neurálgicos en que las autoridades municipales se volvían las convocantes y aglutinadoras, de manera que por fuera de ese marco ese tipo de encuentros no eran posibles.

²⁹⁹ Vale considerar que no solo se enumeran premiados y premiadores, sino los objetos entregados.

Los concursos, como eventos aglutinadores de compañías teatrales, evidencian quiénes mantenían actividad, así como los esfuerzos por reactivarla y proyectarla, con no calculada pero sí llamativa regularidad: 1927, 1929, 1932, 1934. Para ese último año se mantenían estables las compañías Vásconez-Merizalde, especializada en comedias, y la Dramática, encabezada por Barahona. Por el tipo de convocatoria, la asistencia había sido contundente, de manera que una nota de prensa encomiaba: “harto satisfactorio fue el éxito de ambos grupos artísticos en el respectivo género que cultivan [...] en dos géneros completamente distintos dramático y cómico, no cabe discernir un premio de concurso”.³⁰⁰

La salomónica opinión del cronista asumía la solución de los organizadores: premiar a Vásconez y Barahona: “tanto por la justicia de la causa, cuanto para evitar que egoísmos y susceptibilidades siembren la división entre grupos artísticos que debieran actuar unidos espiritualmente, para que su labor sea más fecunda y para que el público rinda aplauso ferviente a los cultores del teatro nacional”.³⁰¹ Está latente en la nota la tensión del convulsionado devenir de la práctica, en apariencia frágil y susceptible. Al tiempo que recuerda la falta de profesionalización para asumir una condición competitiva en el mercado, como lo requería el modelo de compañías.

Unos años antes, en 1931, cuando aún se redefinían las condiciones y estabilidad de las agrupaciones, la Compañía de Alta Comedia anunciaba el regreso de Marina Moncayo, tras dos años de ausencia, el mismo día en que *El Comercio* publicaba un editorial sobre el sacrificio individual en pro del “patriótico pensamiento de la refundición de las compañías”.³⁰² La voluntarista propuesta deja entrever el problema estructural de las compañías: el “público quiteño [...] había acudido en selecto y gran número”³⁰³ a las presentaciones, lo que hacía prever el “resurgimiento del teatro nacional”,³⁰⁴ en momentos donde la frecuencia de presentaciones era esporádica (lo que permitía convocar público) y los autores locales comenzaban a tener presencia en cartelera, aunque no deja de resultar llamativa una invocación al “resurgimiento”, solo cinco años después del inicio, llamado que da cuenta del impacto del emerger, en 1925.

Como se desprende del relato realizado hasta aquí, el teatro no había logrado consolidarse como actividad profesional y el trabajo voluntarista, en algunos casos

³⁰⁰ “El Concurso de Compañías Teatrales”, *El Comercio*, 8 de diciembre de 1934: 2.

³⁰¹ *Ibíd.*

³⁰² “Refundición de Compañías Nacionales”, *Ibíd.*, 8 de mayo de 1931: 3.

³⁰³ *Ibíd.*

³⁰⁴ “Teatro Nacional. Su resurgimiento”, *Ibíd.*, 21 de mayo de 1931: 3.

remarcable, era tan endeble que se volvió recurrentemente el llamado a conformar una sola agrupación para la capital. La propuesta, que podría definirse como “agrupación de jirones”, se puso de manifiesto en experiencias diversas: participación de eventos colectivos, colaboraciones individuales en compañías internacionales —gancho promocional de doble vía, donde se activaba el patriótico orgullo de tener a representantes locales actuando mano a mano con extranjeros— y presentación conjunta de las compañías activas en fiestas patrias, como las ya referidas. De todas maneras, y pese a la cada vez más espaciada aparición, las pocas agrupaciones locales que sobrevivieron la primera etapa parecían haber aclimatado al teatro entre las actividades de entretenimiento público de la ciudad, con prácticas de consumo que emulaban a las grandes urbes hispanoamericanas: misas, carreras de caballos, corridas de toros, actividades deportivas y proyecciones de cine convivían en la oferta como acontecimientos culturales que merecía reseñas y relativo seguimiento, con un público que mantenía su presencia regular.

Como se detallará en el capítulo cuatro, fue fundamentalmente desde 1928, con las aguas más calmas, que comenzaron a montarse obras de autores locales, de manera esporádica, pero constante, que se repitió en la década de los 30. Y aunque en muchos casos la obra central tendió a ser la que estaba de moda en los centros de habla hispana y algunas traducidas *ex profeso*, en los fines de fiesta se desplegó la estampa: forma teatral más representativa en el territorio. Al mismo tiempo, las compañías habían alcanzado una estabilidad relativa que las puso a jugar en una doble ruta: reiterar el tipo de teatro espectacular que había tenido aceptación o explorar formas más complejas, exponiendo textos dramáticos propios, que comenzaban a materializar sus obras. Entonces, los dramaturgos locales tuvieron una mayor presencia en el repertorio e hicieron del teatro una posibilidad en su exploración literaria, tema que se desarrolla en el capítulo tres.

El lento declinar de la actividad se debió a varios factores, y si bien se puede hacer referencia a la crisis mundial de 1929 y otros fenómenos económicos, el golpe central al teatro de compañías fue la inauguración del Teatro Bolívar y el inicio del cine sonoro en Quito, que desbancó al teatro profesional, aún sin sólidez para aguantar el remezón. Si, como se ha dicho, en 1931 el teatro local había llegado a una meseta más tranquila y regular, con tres compañías que lograban mantener de cierta manera la cartelera activa, pese al lento crepúsculo del triunfo, que comenzaba a hacerse evidente, 1933 puede ser fijado como el inicio del declive. Como hito, en apariencia casual pero

muy representativo, en marzo de 1933, la referencial actriz Marina Moncayo se retiró de las tablas, un mes antes de la inauguración del Bolívar.³⁰⁵

Valga mencionar la versión de Icaza sobre ese retiro, pues es uno de los pocos testimonios de una crisis concreta: él dirigía la “Compañía” (no se ha podido identificar el nombre) con su esposa Marina y “los mejores elementos dramáticos que había entonces”, en la que empezó “a dar piezas de carácter social y revolucionario”. En ese contexto les llega una revista literaria francesa *Le Petite Illustration*, con la obra “El dictador” (1926) de Jules Romain, que tradujeron y montaron, cuando se rumoreaba sobre un golpe de Estado.

Me llamó el Ministro de Gobierno y me prohibió que representara la obra por lo menos hasta que pasara la crisis política. En efecto, habíamos gastado mucho dinero para parar de golpe nuestras actividades [...] me dejaron representara la pieza [...] después de quince días. Usted comprende la situación de diez o doce individuos que comen de eso; algunos se desbandaron. Logré dar la pieza; gustó pero no tuvo el éxito que hubiera tenido en el momento preciso. No hubo mucho público y así no pudimos pagar las deudas que habíamos contraído. Y se desbarató la Compañía.³⁰⁶

Factor clave en una sociedad en recomposición, los impresos eran una fuente fundamental para el despliegue de empresas artísticas como la teatral, cuya subsistencia dependía del encuentro de creadores y espectadores en un mismo tiempo. En este marco, los diarios —especialmente *El Comercio*, de amplísima influencia y circulación— que entre 1925 y 1933 había alguna una cobertura al género, lo dejó de manera significativa.³⁰⁷ El abandono de la cobertura, que cumplía superficialmente el rol de crítica, rompió el impulso de asistencia de un público en proceso de encausamiento. Actores y dramaturgos quedaron sin la retroalimentación necesaria para reconfigurar las formas escénicas hacia poéticas más sólidas. La estampa quiteña fue la única sobreviviente, como se verá en el siguiente capítulo.

De acuerdo con Trinidad Pérez Arias, historiadora del arte, a inicios del siglo XX, el campo de las artes plásticas, la prensa y el periodismo cultural se aproximó a una

³⁰⁵ César Chávez Aguilar, “Marina Moncayo de Icaza, escenas de una vida”, en *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas*, ed. por Alicia Ortega y Raúl Serrano (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Centro de Estudios y Cooperación para América Latina, 2010), 5.

³⁰⁶ Ojeda, “Entrevista a Jorge...”, 116.

³⁰⁷ Siguiendo a Katerinne Orquera, considero que el plan de modernización que llevó adelante *El Comercio*, hacia 1935, no solo comenzó a excluir la difusión de prácticas como la teatral, que sin ese fomento tenía poca capacidad para generar interés por sí misma, no habiendo alcanzado plena demanda. Katerinne Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión pública en Quito. Historia social y cultural de diario *El Comercio*, 1935-1945” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), <http://hdl.handle.net/10644/7684>.

crítica especializada, fundamental para la creación de un público, dado que ayudó a articular exposiciones. Por ejemplo, la Escuela de Bellas Artes, junto a la práctica formativa, desarrolló exposiciones y una revista especializada: “dos mecanismos característicos de toda academia de bellas artes”.³⁰⁸ Sin embargo, el teatro no logró generar revistas y producción especializada sobre su práctica. Las publicaciones “de teatro”, en realidad apuntaron al cine: sus historias, actores y realidades productivas, más cercanas al entretenimiento contemporáneo, la farándula y la narración de entretenimiento, no se refirieron al teatro como forma artística, en su particularidad de discurso estético.³⁰⁹

La investigadora Katerinne Orquera señala que hacia 1935 *El Comercio* entró en un proceso de modernización, más concentrado en la producción de noticias que en la línea de opinión, y apuntó a contenidos de alcance nacional.³¹⁰ Como incidencia aledaña, el cambio en la política editorial redujo la cobertura y seguimiento de un movimiento que no llegaba a tener repercusión o proyección nacional. Esto sucedía a mediados de la década de los 30 y era parte de las primeras señales del lento ocaso de las compañías teatrales, que también se expresaba en el fomento con que se pretendió relegitimarlas.

En 1934 y 1936 se registran dos sucesos significativos. La convocatoria a concurso del Consejo Municipal de diciembre de 1934 (parte del programa de fiestas de la fundación de la ciudad), apenas contó con la participación de dos compañías, la de Alta Comedia —entre cuyos integrantes clave estaban Lucila Andrade, Olimpia Gómez, María Andrade, Marco Barahona, Miguel Casares, Ernesto Albán y Luis Villavicencio—,³¹¹ que tendía a montar obras clásicas y dramas serios; y la Vásconez-Merizalde, que solía presentar comedias contemporáneas, con frecuencia españolas. Dos compañías, dos registros: tan pocas y tan disímiles que *El Comercio* encomiaba a ambas y consideraba incontrastables sus géneros, lo que impedía elegir el mejor ejecutado. En lo actoral, lo mismo. “Barahona en el drama y Vásconez en la comedia no aceptan

³⁰⁸ Trinidad Pérez Arias, “La escena artística en Quito a inicios del siglo XX: exposiciones, prensa y público”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 48 (julio-diciembre 2018): 81.

³⁰⁹ Solo se ha podido acceder a un par de publicaciones de este tipo, pensadas desde sus propios creadores como publicaciones de carácter marcadamente coyuntural y efímero, como los programas de mano u otros impresos de similar alcance, pues no han sido conservados en ningún archivo público. El Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Polit, regentado por la curia, no resguardó ni archivó esos impresos.

³¹⁰ Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión...”, 149.

³¹¹ “La función en el Teatro Sucre”, *El Comercio*, 6 de diciembre de 1934: 4.

rivales”.³¹² Por lo que se proponía repartir el premio, bajo las premisas señaladas en párrafos anteriores.³¹³

Mientras que el 30 y 31 de diciembre de 1936 se reunieron tres compañías, “los conjuntos teatrales de mayor significación en la capital”,³¹⁴ la “Marco Barahona” —con Chavica Gómez y Ernesto Albán, quien ya iba haciéndose un nombre como actor de carácter cómico—, la “Quito” y la “Vásconez Merizalde”.³¹⁵ El primer día realizaron una función en beneficio de los empleados del Teatro,³¹⁶ y la segunda en el formato competencia, en lo que parece un evidente esfuerzo de visibilizarían y conciencia de la urgencia de aunarse ante la crisis.³¹⁷ Así, de manera silenciosa, con ocasionales apariciones y coletazos, en ocasiones como parte de un evento mayor, tal como había sucedido en sus inicios, las compañías fueron desapareciendo locales hacia fines de los años 30.³¹⁸

Expresión de ese declive fue la situación de Marco Barahona, fundador del movimiento, que históricamente había sido cabeza de compañía. En marzo de 1937, durante la semana santa, se puso en escena “Christus” (sobre la pasión y muerte de Cristo), con la actriz española Clotilde Calvet, y el empuje de su marido como empresario teatral, al que una nota periodística encomiaba como actor: “estuvo a la altura de los buenos”, así como también resaltaba su trabajo, “tiene su mérito indiscutible, pues de no haber tenido una constancia a prueba de bomba, las compañías nacionales no subsistirían. Todo aquel que ha roto un par de zapatos en la escena, ha

³¹² “El concurso de Compañías Teatrales”, *Ibíd.*, 8 de diciembre de 1934: 2.

³¹³ *Ibíd.*

³¹⁴ “La función en beneficio de los empleados del Teatro Sucre”, *Ibíd.*, 30 de diciembre de 1936: 6.

³¹⁵ “Compañías teatrales tuvieron buen éxito en las funciones que ofrecieron el jueves”, *Ibíd.*, 2 de enero de 1937: 4.

³¹⁶ En una nota donde *El Comercio* anunció el evento, se reconocía el esfuerzo de “los modestos empleados de administración, vigilancia y tramoya”, que trabajaban con “entusiasmo y dedicación [...] sufriendo a veces el desdén y la lucha contra los caracteres de ordinario susceptibles de los artistas”. “La función en beneficio de los empleados del Teatro Sucre”, *Ibíd.*, 30 de diciembre de 1936: 6.

³¹⁷ En la década de los 30, la crisis económica mundial había debilitado profundamente todos los sectores económicos, sobre todo aquellos no rentables, como el teatro. Para el caso norteamericano, María Rosario Ferrer Gimeno plantea cómo la crisis respondía también a la emergencia de nuevos medios como la radio y el cine, por lo que las artes escénicas fueron incluidas dentro del “Works Progress Administration”, proyecto que generaba fuentes de trabajo para sectores, muchos de ellos productivos, en crisis. María Rosario Ferrer Gimeno “Federal Theatre Project (1935-1939): una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”, *Revista Stichomythia*, n.º 4 (2006), <https://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/sticho4/ARTICULOS/FEDERAL.pdf>.

³¹⁸ “Velada de gala con que la Colonia Chilena residente celebrará el 126 Aniversario de la Independencia de la República de Chile” [publicidad de la Compañía Nacional Vásconez-Merizalde y otros], *El Día*, 17 de septiembre de 1936: 2. En el evento participaron artistas como la Orquesta Típica Cubana del Maestro Sarri y el conjunto artístico del violinista Soto Carvajal, ambos de paso por la ciudad, junto a la “Gran Compañía Nacional Vásconez-Merizalde” y otros artistas nacionales y extranjeros.

tenido como iniciador a Barahona y si este elemento triunfó en la tablas fue porque tuvo como maestro a nuestro gran don Petro Traversari”.³¹⁹

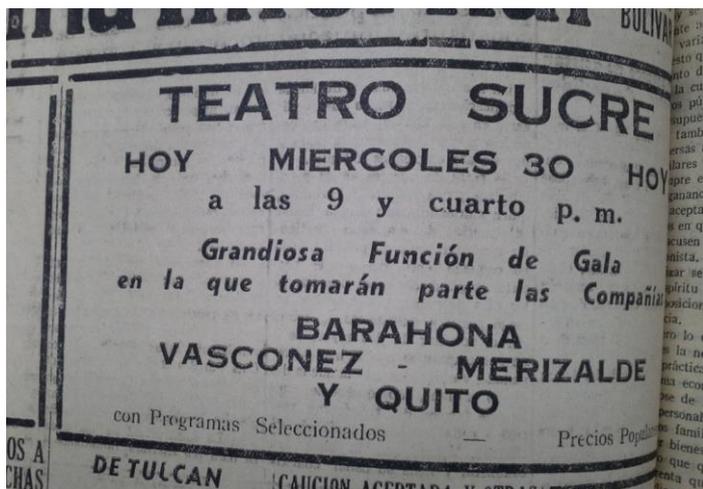


Figura 12. Publicidad de la función de gala con las tres compañías activas del período.
Fuente: “Teatro Sucre”, *El Día*, 30 de diciembre de 1936: segunda.

Sin embargo, apenas dos años más tarde, en febrero de 1939, Barahona ya había pasado a ser miembro del elenco de la compañía “Olimpia Gómez”,³²⁰ dirigida por Ernesto Albán. Al cierre de la década, cambió de nombre a “Gómez-Albán” y fue la única que sobrevivió en ese formato artístico y productivo, como se ha mencionado anteriormente. En ese momento de decline se consolidó el género menor de la estampa quiteña, característico del teatro local, al que se dedica el cuarto capítulo.

Marco Barahona, antes cabeza de compañía, así como uno de los mayores precursores y propulsores del teatro local se convirtió en actor de reparto en esa compañía cómica, única que se formó en el período de estudio y logró sobrevivirlo sino que llegó a consolidarse como la compañía emblemática del país, gracias a la capacidad actoral de su elenco y al manejo empresarial de su capocómico, marcado por la proyección social, el trabajo constante en giras, el uso de publicidad recurrente en medios y otras estrategias, que resolvió las contradicciones de sus antecesoras. Ese trabajo hizo que un lustro más tarde, en 1945, *El Comercio* dedicó dos planas a una

³¹⁹ “ ‘Christus’ llevada a la escena por Clotilde Calvet”, *El Comercio*, 25 de marzo de 1937: 4. La representación tuvo gran acogida y varias funciones seguidas, pese a algunas críticas fundadas en vestuario o uso de música. “La representación de ‘Christus’ en el Teatro Nal. ‘Sucre’ ”, *Ibíd.*, 26 de marzo de 1937: 2. La práctica de la representación teatral de la pasión y muerte de Cristo se mantuvo hasta la década de los sesenta. Para abril de 1955, Barahona aún interpretaba la obra, dirigido por Albán. “Compañía Gómez-Albán” [publicidad], *Ibíd.*, 7 de abril de 1955: 10.

³²⁰ Olimpia Gómez, actriz fundamental del período, había muerto al dar a luz, en agosto de 1938, y el nombre de la compañía fue puesto en su honor. Ernesto Albán se casó con su hermana, Chavica Gómez, por lo que el nombre se mantuvo en combinación. Alfonso García Muñoz, “Olimpia Gómez ha muerto”, *Ibíd.*, 2 de agosto de 1938: 2.

entrevista de encomio, titulada “Ernesto Albán: el incansable luchador por el teatro ecuatoriano”, por la proyección y solidez de su compañía, cuando aún no se popularizaba el personaje Evaristo Corral, que lo hizo famoso.³²¹

En 1940, en la tradicional evaluación de actividades anuales que el mismo diario presentaba cada primero de enero, dedicó media plana a las propuestas plásticas emergentes y otra media plana al arte musical, básicamente concentrada en los conciertos de los alumnos del Conservatorio, así como una ligera mención de las expresiones dancísticas de ritmos europeos.³²² Otras páginas se dedicaban a la medicina, la novela americana, el año taurino, los deportes, los sucesos de provincia, los accidentes y tragedias del año mes por mes, la educación física escolar, e incluso una larga media plana, de apretada enumeración, con “los muertos del año de la República del Ecuador”, obviamente seleccionados, pero ni siquiera en esa lista aparecía el teatro.³²³

En el proceso de desertización de la escena local, la continuidad de la compañía Gómez-Albán, exclusiva en el panorama local por décadas, marca algunos indicios de por qué el modelo de compañías no logró aclimatarse al espacio local. Es decididor que Marco Barahona, uno de los precursores del teatro local, director de la emblemática Compañía Dramática Nacional, de la Moncayo-Barahona y de la misma “Marco Barahona”, generador de escuela y tradición en la activa década entre los 20 y 30, terminara por ser parte del elenco de su anterior aprendiz, a la que continuó vinculado en los años 40, década en la que Albán se constituyó en el único referente estable del teatro local. El escritor Humberto Salvador marcaba cómo él “ha mantenido, por largo tiempo encendido el fervor para el teatro”, pero se lamentaba del valor artístico de sus obras y las desaprovechadas dotes de Albán para el “alto teatro”.³²⁴

Para entonces, como se ha dicho ya, no eran las estampas el eje central de la producción de Albán, ni Don Evaristo Corral y Chancleta, su personaje emblemático, era parte fundamental de su propuesta, aunque es por lo que se le recuerda actualmente. Su éxito venían de obras grandes, donde Evaristo era importante, pero complementario.

³²¹ “Ernesto Albán: el incansable luchador por el teatro ecuatoriano”, *Ibíd.*, 1 de enero de 1945: 16.

³²² “El arte pictórico en el año 1939”, *El Comercio*, 1 de enero de 1940: 5; “El Arte Musical en 1939”, *Ibíd.*, 11.

³²³ Algo similar acontecería con el teatro en las ediciones conmemorativas de los siguientes inicios de año.

³²⁴ “Marina Moncayo abre...”, 24.

En la mencionada entrevista de 1945, *El Comercio* dedicó dos planas a todos sus trabajos, con personajes como “Lazaro”, que armó para una obra con Demetrio Aguilera Malta (uno de los dramaturgos más importantes de los 40 y 50), “El padre Pitillo” o “La pobre”, parte de una obra del español Carlos Arniches, y también “Evaristo”.³²⁵

¿Qué hizo que el “modelo Albán” lograra sobrevivir y continuar? Su solvencia como actor parece indudable, según testimonio de diversos sectores, incluido el que lamentaba la pérdida de sus dotes histriónicas en la comedia, a la que se dedicó de manera cada vez más decidida. En general, los comentarios sobre Albán y los actores de su compañía son elogiosos, se los consideraba “una clarinada de arte puro nacional”,³²⁶ pese a la tendencia de presentar un repertorio dramático fundamentalmente español. Pero la capacidad actoral no explica un fenómeno escénico de tan larga continuidad (entre mediados de los 30 y mediados de los 80) y su incuestionable condición de referente del teatro nacional. Son varios factores que deben sumarse, algunos en apariencia obvios, pero que no han sido considerados en una evaluación del caso.

Una primera causa que salta a la vista es la opción de Albán por el teatro cómico español, con el que, en principio, podía haber una cierta filiación idiosincrática. Si bien la publicidad no apelaba al origen de las obras, sí se refería a sus autores: Carlos Arniches, Rodríguez Acasuso, Navarro y Torrado. Como señala María Eugenia Paz y Miño, la línea de “tragicomedia grotesca”, surgida entre fines del XIX e inicios del XX, que representaban autores como Arniches, fue introducida en la escena local por Telmo Vásconez³²⁷ y Albán la había recuperado, con gran admiración por el autor español.³²⁸

Además, la comedia ligera y fácil calzaba con un público de poca formación teatral, para el que la alta cultura se presentaba como un espacio hostil y poco gratificante. Las dramaturgias contemporáneas más complejas estaban distantes del público en gestación y sufrieron un estructural desencuentro, lo que llevó al cierre de la compañía Moncayo-Barahona y la permanencia de la Gómez-Albán, que era la otra cara de la moneda, mediante la sólida aceptación pública de textos que en otros territorios teatrales habían entrado en declive, ya rechazados por la *intelligentsia*. Pero si en las nuevas propuestas creativas entraron en un proceso de “educar” al público, en Quito el

³²⁵ “Ernesto Albán: el incansable...”.

³²⁶ “La nueva temporada de la Cía. Gómez-Albán”, *El Comercio*, 1 de noviembre de 1942: 10.

³²⁷ “Compañía Vásconez-Merizalde” [publicidad], *Ibíd.*, 21 de marzo de 1937: 2.

³²⁸ María Eugenia Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chanqueta* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2007), 64.

triunfo dependía de mantener códigos claros y sin dificultades de aceptación, para el emergente público de clase media.

Como marca Descalzi, esa tendencia local se expresa en el consumo mayoritario de teatro, como un pasatiempo sin exigencias, al que buena parte del público apostaba, lo que no quita que en el repertorio incluyese dramas sociales o que se difundieran con intensidad las obras como las de Demetrio Aguilera Malta, que apostó por la condición de dramaturgo con gran dedicación y una producción significativa, junto a su carrera literaria. Un segundo vector a considerar es la estructuración de la compañía: hacia mediados de los 40 Albán aseguraba que tenía una conformación interna equitativa, lo que aseguraba una unidad consolidada por el reparto equitativo de las ganancias y de los papeles en consulta colectiva, “buscando primero el mejor éxito de la obra y luego que cada cual interprete el rol que mejor cuadre a su habilidad y personalidad”.³²⁹

A ello se encadena otro factor clave para su continuidad y alcance: las constantes giras por diversas provincias, lo que trajo aparejadas una serie de condicionantes, la primera de las cuales la profesionalización, como se definió antes: la dedicación a la tarea actoral como labor remunerada principal, de manera que los integrantes de la Gómez-Albán, a diferencia de buena parte de los actores locales, no dependían de una actividad lateral, para generar el sustento individual, fundamental si se considera que el choque entre la vocación y la supervivencia tendía a ser incompatible, por lo que se imponía casi siempre la segunda opción. Las constantes giras por provincia evidencian que se asumió la profesionalización escénica, como vocación excluyente. En esa medida, es posible afirmar que, excepto en este caso, la mayoría de compañías y actores, más allá del nivel que hayan alcanzado, no asumieron ese paso fundamental: la vocación excluyente que llevaba a la profesionalización.³³⁰

³²⁹ “Ernesto Albán: el incansable...”.

³³⁰ Respecto del devenir de la compañía de Albán, sus giras, éxitos y alcances, desde sus inicios hasta la muerte del actor, es de gran importancia el profuso relevamiento en el trabajo de María Eugenia Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2007). La autora se apoya en fuentes primarias y de documentación en buena parte proveídas por personas cercanas al actor.



Figura 13. Fotografía de la Compañía Gómez-Albán, de gira en Costa Rica.

Fuente: “La Compañía Albán-Gómez en Costa Rica”, *El Comercio*, 5 de noviembre de 1945: 8.

Mientras que la Gómez Albán se reafirmó en la política de trashumancia, que en ocasiones la llevó a giras internacionales.³³¹ La primera ventaja primera de la plaza chica era la novedad y la ausencia de competencia de otros entretenimientos. De manera que esta compañía, ya conocida en la capital, aparecía como la “farándula nacional”, que recalaba en el pueblo, seguramente uno de los factores que llevaban a la buena respuesta en taquilla. En el ámbito provincial, las giras de Albán despertaban expectación y acogida,³³² respuesta que se replicaba como un eco en la taquilla capitalina, constituida también por emigrantes, de manera que esta estrategia llevó a darle presencia y referencialidad en todo el territorio ecuatoriano y, en esa medida, Albán se constituyó en el actor nacional.³³³

Un elemento adicional de las giras nacionales, que no era extraña al modelo de compañía, era poseer un repertorio relativamente amplio, que permitía mantener la estabilidad en una plaza por varios días, presentando obras diversas, haciendo que un mismo espectador pueda asistir a varias presentaciones. Como evidencia la publicidad, en un domingo de 1942 o 1944 presentaba en un mismo día tres obras distintas para

³³¹ “La Compañía Gómez Albán en Costa Rica [y Panamá]” [pie de foto], *El Comercio*, 5 de noviembre de 1945: primera.

³³² “Ernesto Albán debutará en Loja el 24 de Junio”, *Ibíd.*, 23 de junio de 1955: 11.

³³³ En referencia a una entrevista realizada en 2005 con Jorge Alban Gomez, hijo del actor, Paz y Miño recupera cómo “En Jipijapa y en Calceta [pequeños poblados de la costa ecuatoriana] se congregaba toda, la gente de las zonas rurales aledañas para llenar el coliseo. El carácter nacional del personaje Evaristo Corral y Chancleta era algo sorprendente”. Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo...*, 392, 295.

“Matinée” (15h15), “Especial” (16h15) y “Noche” (21h15), “El programa dominical más grande que se ha escogido — Tres comedias súper para todos los gustos”.³³⁴

T. SUCRE — Cía. GÓMEZ - ALBÁN — HOY 3 FUNCIONES

EL PROGRAMA DOMINICAL MAS GRANDE QUE SE HA ESCOGIDO — TRES COMEDIAS SUPER PARA TODOS LOS GUSTOS — Separe su localidad para evitar aglomeraciones.

<p>MATINEE a las 3 y 15 p. m.</p> <p>La comiquísima comedia del Teatro español. Un éxito cómico de Ernesto Albán</p> <p>EL ULTIMO MONO</p> <p>Tres actos super — Astor C. Arachich 180 minutos de alegría — Risas y más risas.</p> <p>GRAN ACTO DE VARIEDADES</p> <p>1º.— German Vega en números cómicos. 2º.— El conjunto Castro en música nacional. 3º.— El Caballero Cantor en humorismos. 4º.— ESTAMPA QUITENA.</p> <p>— PRECIOS POPULARES — Butaca \$ 3.00 — Luneta \$ 2.00 (Más timbre) Galería \$ 0.50</p>	<p>GÓMEZ ALBÁN PRESENTA</p> <p>ESPECIAL a las 6.15 p. m.</p> <p>La comedia representada por 27 noches en Guayaquil y que causó enorme sensación.</p> <p>LA VIDA QUE HA DE NACER</p> <p>Tres Actos y un epílogo, original de Rodríguez Acassus.</p> <p>— POR ULTIMA VEZ — REGIO ACTO DE VARIEDADES</p> <p>German Vega, El Caballero Cantor, Los hermanos Castro</p> <p>NOTA: Los personajes y hechos de esta comedia a pesar de su similitud, nada tiene que ver con un drama sucedido hace poco en esta ciudad y que causó enorme trascendencia.</p> <p>PRECIOS: Butaca \$ 3.80, Luneta \$ 2.80 (Más timbre) Galería \$ 0.80</p>	<p>NOCHE a las 9 y 15 p. m.</p> <p>La super comedia que fue aplaudida en la noche de su estreno, agotándose las entradas a las 8 de la noche. A pedido general se repite hoy.</p> <p>MI MARIDO, EL OTRO Y YO</p> <p>3 comiquísimos actos, original de Francisco Collazo. (Venaga a divertirse!)</p> <p>MONUMENTAL ACTO DE VARIEDADES</p> <p>1º.— El gran actor German Vega. 2º.— El popular Caballero Cantor. 3º.— El conjunto lírico Hans Castro. 4º.— ESTAMPA QUITENA: Los celos de Everisto</p> <p>— PRECIOS — Butaca \$ 3.80 (Más timbre) Galería \$ 0.80 Luneta \$ 2.80 " " "</p>
---	--	--

JUEVES 5: ESTRUENDOSO ESTRENO "NICASIO CHOFER Y MARTIN" — PRONTO: "EL HOMBRE QUE TODO LO ENREDA", — ESPERE "LA TIA DE CARLOS", UN EXITO COMICO.

Figura 14. Publicidad de la Compañía Gómez-Albán.

Fuente: “T. Sucre – Cía. Gómez-Albán – Hoy 3 funciones”, *El Comercio*, 1 de noviembre de 1942: tercera.

Valga señalar que, más allá de su vocación cómica, la compañía de Albán estuvo abierta a la puesta en escena de diversos géneros y registros. En 1939, cuando cierra el período de estudio, estrenaron en Guayaquil el drama psicológico “El sátiro encadenado”, del joven Demetrio Aguilera Malta, y la comedia ligera, “Campeonatomanía”,³³⁵ cuyos textos se han perdido. A la segunda de las obras, Gerardo Luzuriaga la vincula a ciertas formas de “género chico” como las producidas por el argentino Armando Discépolo, quien fue un pilar del grotesco criollo en el Cono Sur.³³⁶

Un factor más, clave para la continuidad de Albán, fue que asumió la necesidad de la difusión en medios de comunicación, en una sociedad como la quiteña que pasaba del boca en boca a un tipo de comunicación masiva, principalmente en impresos, que tenía una carga de seducción, más allá de lo puramente informativo. De manera regular, los días previos, y durante las presentaciones, la Gómez-Albán pagaba grandes anuncios en la página de publicidad cinematográfica, siempre con gráficas; práctica similar a la empleada por las grandes compañías internacionales cuando pasaban por la capital. No

³³⁴ “La nueva temporada de la Cía. Gómez-Albán”, *El Comercio*, 1 de noviembre de 1942: 10; “Compañía Gómez-Albán” [publicidad], *Ibíd.*, 3.

³³⁵ Gerardo Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta* (Madrid: Plaza Mayor, 1971), 51.

³³⁶ *Ibíd.*

eran solo anuncios informativos —como hacían grupos como el Teatro Íntimo— sino de vocación seductora.³³⁷

La publicidad se apuntalaba en dos ganchos: la comicidad y el éxito previo. El primero sumaban afirmaciones como: la comiquísima comedia del teatro español. Un éxito cómico de Ernesto Albán”, “la millonaria comedia adaptada a la escena española de la obra de teatro francés [...] 3 comiquísimos actos traducidos por Gasso y Martínez”;³³⁸ mientras el segundo enarbolaba argumentos como: “la comedia representada por 27 noches en Guayaquil y que causó enorme sensación”, “la grandiosa comedia cómica satírica que causó enorme sensación en Quito en las seis representaciones seguidas”.³³⁹ La preocupación que tenían en mantenerse visibles les hacía, incluso, pagar publicidades de inicio de año deseándoles felices tiempos a su público.³⁴⁰

Adicionalmente, lo que distinguió a Albán de las históricas compañías de las décadas de los 20 y 30 fue el repertorio que desplegó. En contraposición al teatro contemporáneo reconocido en Europa y Estados Unidos, apostó, en una gran primera etapa, por la comedia ligera, fundamentalmente española, siguiendo la línea de la compañía Váscónez Merizalde. En lugar de la propuesta modernizante de otras compañías, que procuraban llevar a escena lo más actual de la dramaturgia mundial, Albán se afirmó en un tipo de registro y sensibilidad que plegaba a una sensibilidad provinciana hispanofílica, en oposición a la tendencia anti española, de donde se puede deducir que la quiteña era una sociedad en la que funcionaban menos las novedades artísticas que el entretenimiento digerible, acorde a unos gustos consolidados y reafirmados por la relación con lo hispánico, por la disposición de las élites e, incluso, por su ubicación geográfica, que no generaba las condiciones para una gran urbe. En la percepción de Albán, la gente prefería la comedia porque le permitía liberarse de las preocupaciones cotidianas, de manera que asumía su práctica escénica como una forma de fuga, más allá de argumentar que podía servir de crítica y reflexión sobre la sociedad.³⁴¹

³³⁷ “Compañía Gómez-Albán” [publicidad], *El Comercio*, 2 de julio de 1944: 3.

³³⁸ *Ibíd.*, 1 de noviembre de 1942: 3; *Ibíd.*, 9 de julio de 1944: 3.

³³⁹ *Ibíd.*, 1 de noviembre de 1942: 3; *Ibíd.*, 2 de julio de 1944: 3..

³⁴⁰ “Compañía Gómez-Albán: desea feliz año a su público” [publicidad], *Ibíd.*, 1 de enero de 1945: 5.

³⁴¹ “Ernesto Albán: el incansable luchador por el teatro ecuatoriano”, *El Comercio*, 1 de enero de 1945: 16. Referido también por Mora, “Las artes escénicas...”, 119.

Con el paso del tiempo, la compañía Albán Gómez abandonó las obras de carácter dramático y se consolidó en el humor ligero, más allá del común acuerdo de la alta versatilidad de su actor principal, capaz de enfrentarse a diversos registros. La intelectualidad que reflexionaba sobre el teatro consideró esa decisión como una cesión al registro comercial. En 1947 Descalzi aseguraba que la Gómez-Albán era la única compañía estable y, al tiempo de reconocer la gran calidad actoral de Chavica y Ernesto, marcaba: “han tenido que recurrir a la comedia frívola, refugiarse en el teatro cómico, para poder alimentar su afición artística, frente a la indiferencia del ambiente”.³⁴²



Figura 15. Publicidad de la Compañía Gómez-Albán por año nuevo.

Fuente: “Compañía Gómez-Albán: desea feliz año a su público” [publicidad], *Ibíd.*, 1 de enero de 1945: 5.

³⁴² Ricardo Descalzi, “El teatro moderno en Quito. El estreno de ‘Casa de Muñecas’ ”, *Letras del Ecuador*, n.º 23 (mayo 1947): 12.

Capítulo tercero.

Modelando la institucionalización: injerencia estatal y crítica de prensa

Sea Ud. Patriota, y contribuya con su presencia al engrandecimiento del Arte Nacional.¹

En 1933 se publicó en el *Registro Oficial* el nuevo reglamento para el Teatro Sucre. Uno de sus primeros artículos fijaba entre las tareas de la junta censora “organizar semestralmente concursos de obras de teatro nacionales y dictaminar acerca del valor de las mismas. Las compañías nacionales están obligadas al montaje escénico de las obras premiadas o recomendadas por la Junta”.² El reglamento, firmado por el entonces ministro de Educación Pública, Leopoldo Izquieta Pérez,³ y el subsecretario de Educación, Pablo Palacio,⁴ fue emitido durante el fugaz gobierno de Juan de Dios Martínez Mera. Se debe mantener en mente que el Sucre era dependiente del Ministerio de Educación y el único espacio en la ciudad dedicado, con exclusividad, a las artes escénicas

Si se recuerda que las compañías nacionales eran proyectos particulares, llevados adelante por agrupaciones de artistas sin apoyo estatal, la pretensión de imponer el montaje evidencia que quienes modelaron el reglamento esperaban que la concesión del Sucre fuera un factor determinante para los grupos. Al no existir instituciones estatales dedicadas a planificar y desarrollar el despliegue de la actividad artística de manera global, estos gestos manifestaban la intención de incidir en la configuración de prácticas estabilizadas, dada la falta de una política pública. Se podrían definir como “gestos semilla” de vocación ilustrada, que pese a su carácter declarativo buscaban incidir en el devenir de la práctica, aunque casi nunca tuvieron condiciones para su germinación. De todas maneras, el gesto permite considerar la forma en que se imaginaban estas estrategias de fomento. Junto a estos “favorecedores estatales”, y las

¹ “Compañía teatral Guayaquil en gira por Quito” [publicidad], *El Comercio*, 25 de mayo de 1927: 4.

² “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, *Registro Oficial* 135 (año I), 15 de mayo de 1933, Art. 5.

³ Médico y político.

⁴ Escritor y abogado, fue el principal representante de la vanguardia literaria en el país.

acciones puntuales que tomaron, la crítica de la prensa diaria, que en sus notas y editoriales marcaba el sentido y los alcances de la práctica, fueron los pocos espacios letrados que se interesaron por el fenómeno teatral.

El propósito del presente capítulo es analizar la manera en que esos favorecedores (desde funcionarios estatales hasta gestores y promotores artísticos) y la crítica de los impresos incidieron en las prácticas teatrales y el tipo de sociedad que imaginaban, desde donde se moldearon sus alcances e intereses. El estudio de sus medidas, discursos y prácticas, así como la ausencia de estos, busca considerar de qué manera fueron reales elemento de sostén, fomento u omisión para la actividad teatral. La atención a estos agentes se debe a que generaron la interacción necesaria con el público, los teatreros y los dramaturgos y la manera en que evolucionó durante el período de estudio.

En los capítulos anteriores se realizó una aproximación a los agentes constitutivos imprescindibles de la práctica teatral: el público y los intérpretes, pero la conformación del ámbito teatral demandó también de otros grupos de agentes, como los favorecedores, la crítica y los dramaturgos.⁵ Se sigue en este punto a Raúl Castagnino, quien propone que teatro nacional requiere continuidad para conformar poéticas sólidas.⁶ Esa continuidad de representación requiere el apoyo de diversas instituciones y mecenas o estrategias de supervivencia alternativas de las agrupaciones teatrales. En el presente caso, se examinan las acciones de diversas instancias gubernamentales instituidas como favorecedoras, sin llegar a ser mecenas o protectores, pero que sí permitieron la subsistencia de la práctica.

En esa medida, tanto los favorecedores como la crítica tuvieron relevancia porque buscaron, muchas veces sin ser conscientes de ello, institucionalizar la práctica teatral, entendida como la fijación y consolidación de reglas relativamente estables para la acción, relación y participación de los grupos de agentes dentro de un campo cultural más amplio. Mediante la determinación de condiciones tales como el acceso al Teatro Sucre, espacio fundamental de exposición, la emisión de reglamentos o la planificación de formas de organización, no solo propusieron sino que dieron paso a mecanismos de funcionamiento y desarrollo, pese al limitado éxito de sus medidas.

⁵ Respecto a los dramaturgos, en el siguiente capítulo se hace una aproximación a algunas de sus particularidades en el período de estudio.

⁶ Raul Castagnino, *Sociología del teatro argentino* (Buenos Aires: Nova, 1963).

Como se ha señalado, el Teatro Sucre, administrado por el Ministerio de Instrucción Pública, era el espacio más importante para el despliegue de las compañías teatrales. De manera que mediante su reglamentación y el anuncio de medidas concretas para su préstamo, se perfiló un intento de institucionalización y consumo estable del teatro, en tanto expresión cultural. Esto lleva a reflexionar sobre la manera en que agentes de un campo, cuya subsistencia y accionar fundamental no dependen sí mimos, pues como instancias mediadoras y gubernamentales habitan varios espacios a la vez y tenían injerencia sobre la práctica de otros agentes, como los teatreros, que dependían de ellos para subsistir. Pero las acciones puntuales de los gestores estatales no respondían a una política orgánica y planificada, sino que estuvieron determinadas y fueron empujadas por los periódicos locales, expresión de individualidades (tampoco en ellos se identifica una línea editorial definida), que manifestaban sentidos comunes de los grupos intelectuales representados en esas publicaciones, las que jugaron un papel clave instituciones mediadoras, en la perspectiva de Martín Serrano, como instancias que construyen discursos, interpretando fenómenos sociales, en este caso culturales y artísticos, a su visión del mundo.⁷

En esta lógica, es clave perfilar el “modelo de orden” propuesto por los impresos, en el que se registran dos aristas fundamentales. Una, el ejercicio de la crítica artística, en cuanto tiene que ver con temáticas, propuestas estéticas y nivel profesional, como condicionante y encausador. Se debe notar que en el siglo XX, el peso de los medios no solo configuró la opinión pública y los sentidos comunes, sino que también fueron agentes directos de la modelación de una visión del orden correcto, desde donde condicionaban las acciones de agentes estatales, que reaccionaban ante sus opiniones, en procura de no perder el favor de la opinión pública.⁸ Como se verá, en varias ocasiones, las acciones concretas del Estado surgieron en respuesta a reclamos realizados desde los impresos.

En ese nivel, las publicaciones periódicas jugaron un rol fundamental en el proceso, mucho más allá de la simple difusión: por un lado, fueron posicionando el

⁷ Véase Nora Gámez Torres, “El paradigma de la mediación: crítica y perspectivas”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, n.º 1 (segundo semestre 2007): 204 y ss.

⁸ Respecto al proceso de conformación de la opinión pública y los medios locales, véase Katerinne Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión pública en Quito. Historia social y cultural de diario El Comercio, 1935-1945” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), <http://hdl.handle.net/10644/7684>.

fenómeno dentro de las temáticas referibles en la opinión pública en perpetua conformación; por otro, otorgaron determinado valor y sentido a dichas experiencias e, incluso, el posterior abandono de la cobertura, pesó en el declive del teatro en el período de estudio. La categoría de “mediación” propuesta por Serrano y sus continuadores, y las nociones que abre, son una herramienta de grandes posibilidades para pensar cómo la prensa jugó un rol que supera la difusión del acontecer colectivo, en tanto agente de incidencia, en prácticas y experiencias.

En el contexto de análisis, esa práctica de mediación se tornó ambigua, pues para críticos la experiencia del teatro también era nueva y no tuvieron la capacidad de captar las problemáticas fundamentales o las complejidades del fenómeno. Otra arista de interés fue la vocación de configurarse como un modelo reglamentador, pero exógeno, a la práctica concreta de los productores artísticos —de la sugerencia al reclamo— que se manifestó en opiniones sobre la forma en que las compañías debían trabajar (desde los tiempos de ensayo hasta el mantenimiento de elencos estables) hasta las formas en que el público debía interactuar o responder a las obras. Al mismo tiempo, la crítica y las medidas estatales, se guiaron por un modelo comercial, mientras configuraban representaciones colectivas en su comunidad de creencias sobre la constitución de una forma de arte que, consideraban, debía constituirse en una expresión de civilidad.⁹

Este trabajo propone que desde el Estado moderno liberal y los impresos, es decir, los sujetos integrados a ellos encarnaron los imaginarios de grupos sociales que manejaban las instituciones referidas, que en su accionar regularon y encausaron la práctica, bajo la premisa de que conocían las necesidades de desarrollo del fenómeno teatral. Pasando por alto las necesidades productivas y de subsistencia de los creadores, su paradigma fue el arte como elevación y expresión espiritual, sin considerar las complejas exigencias de creación de ese bien cultural. En esa medida, demandaron espiritualidad desconociendo la materialidad.¹⁰ Como hipótesis de trabajo, se propone que esas acciones pendularon entre las disposiciones legales de poco o nulo efecto, la promoción, el cuestionamiento y la crítica y el olvido, pero que pese a su irregularidad marcaron el modelo local de compañías teatrales.

⁹ Se sigue aquí la reflexión de Peter Burke sobre el alcance posible de la historia de las mentalidades. Peter Burke, *Historia y teoría social* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 140-141.

¹⁰ Se sigue la noción de “realidad artística” como necesaria coexistencia de lo productivo, lo distributivo y lo consuntivo de Juan Acha, “Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística”, en *Crítica y Ciencia Social en América Latina* (Caracas: Equinoccio, s.f.), 7-8.

En esa lógica, el capítulo se divide en dos acápite fundamentales. El primero da cuenta de la manera en que las instancias gubernamentales, sus gestores concretos, se relacionaron con emergente teatro local, su valor como forma de civilidad y elevación, las medidas coyunturales como el manejo del Sucre, en tanto espacio de ensayo y difusión, los reglamentos con lo que procuraron modelar la vinculación del arte con la sociedad y las decisiones que tomaron en la marcha.

La segunda parte reflexiona la manera en que prensa y crítica no solo dieron cuenta del fenómeno sino que procuraron fijar los parámetros de representación: desde el optimista fomento y celebración de formas de arte modernas, la crítica del género e incluso los intereses económicos que pusieron en juego los intereses económicos de la familia Mantilla al tomar estos control de los cines de la capital, evento significativo para el declinar del teatro en la segunda mitad de la década de los 30.

Valga señalar que el seguimiento, fomento e interés de los acontecimientos teatrales de esos dos agentes sociales superaron con creces una simple vocación de fomento del arte como expresión del espíritu humano. Como plantea el teórico Jorge Dubatti, toda poética y práctica cultural implica una concepción determinada, en este caso del arte escénico, por “la forma en que [...] el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.)”.¹¹ Dentro de este marco, se torna fundamental la atrición social que se le dio, como factor aglutinante, difusor de valores y sensibilidades, evidencia de los niveles y tipos de “consumo espiritual” y del estándar de vida logrado.

1. El arte teatral como expresión de civilización

Entre quienes habitaron el ámbito teatral, de representantes estatales a críticos de prensa, la emergencia de la práctica local abría una la posibilidad que merecía fomento, difusión o activa aceptación, para la conformación de un “teatro nacional”, aunque pese a su recurrente invocación, no se diera una explicación sobre la condición y alcance de lo “nacional”. Un recuento de las notas y comentarios periodísticos del período da cuenta de que el adjetivo de “nacional”, daba cuenta del origen de los creadores, más

¹¹ Jorge Dubatti, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 9.

allá del contenido escénico o dramaturgico que se representaba en escena, provenientes de diversas matrices culturales, no necesariamente relacionadas con el país.

Una nota de los inaugurales días de emergencia: 1924, celebraba la posibilidad de la posible profesionalización de actores locales, especificando “entendiéndose éste [teatro nacional] en el sentido de la creación de actores y cantantes capaces de interpretar obras teatrales”¹² La afirmación expresaba la ideología de progreso que atravesaba entonces toda la región. Antes que exponer de forma escénica expresiones de prácticas o costumbres, que incluso podrían desvalorarse en tanto falta de modernización, el teatro, como forma discursiva, podía expresar el nivel de civilización conseguido, pensado como una capacidad potencial. En el período, el arte escénico fue visto por los agentes involucrados como una evidencia del progreso espiritual moderno y civilizado de la sociedad, cuyo indicador era el su uso de ese discurso/representación, más allá de sus contenidos.

Para pensar el período, se debe contextualizar el impulso que tuvo en la región el imaginario del arielismo propuesto por Enrique Rodó, en 1900,¹³ como el ideal latinoamericano de sociedades cultivadas. En esa medida, el proyecto modernizador, de línea liberal o conservadora, asumía para el Estado la responsabilidad de fomentar la producción cultural como área constituyente de un modelo integral, donde lo religioso iba limitándose al ámbito privado. Como rescata Kim Clark, en 1904 Leónidas Plaza planteaba que “el factor religioso, según las ideas que predominan hoy, debe encontrarse, dentro del Estado, en el mismo rol que el arte, la ciencia, la industria, el comercio, etc., en cuanto aquél debe garantía y aún favor al desarrollo de las manifestaciones de la actividad humana en sus grandes fines intelectuales, morales y sociales”.¹⁴

Al mismo tiempo, uno de los ideologemas que atravesaba el continente era el “progreso”, entendido como la superación de las “taras locales” que, se creía, evitaban la conformación del sujeto mestizo moderno. En ese contexto, los impresos tendían a ejercitar un contraste de los avances propios con los de otros países, para medir ese

¹² “El teatro nacional”, *El Comercio*, 15 de junio de 1924: primera. Referida también por Alfonso Campos, *El canto del ruiseñor. José María Trueba. Artífice del canto lírico en Quito, siglo XX* (Quito: FONSA, 2009), 152. En ninguna bibliografía se hace referencia a dicha compañía, ni se ha encontrado información sobre ella en otras fuentes.

¹³ Enrique Rodó, *Ariel* (Buenos Aires: Kapelusz, 1962).

¹⁴ Kim Clark, *La obra redentora. El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2012), 71.

progreso que debían alcanzarse, el cual estaba en relación directa con “la imagen internacional” que el país podía dejar, lo que en el imaginario público, implicaba una comunidad internacional pendiente del devenir del Ecuador. Esta era una responsabilidad que se le atribuía al Gobierno, que debía fijar el tono para participar en el concierto de las naciones. Dos ejemplos de áreas artísticas cercanas, en momentos distintos, permiten ilustrar ese argumento sobre la importancia de la mirada externa. Un largo editorial de *El Comercio* de 1931, firmado por Rafael Quevedo Coronel, reclamaba airadamente contra un “falso Marqués” que, en Bélgica,

está haciendo [...] contra nuestro honor nacional mediante la exhibición de cintas cinematográficas tomadas en el país y que representan escenas indignas de una nación medianamente cultas [y solicitan que] el Gobierno emprenda una activa labor de propaganda con el fin de contrarrestar las tristes e ingratas impresiones que del Ecuador se habrán tomado quienes hayan asistido a las exhibiciones [pese a] los enormes esfuerzos que hemos hecho para alcanzar el grado de cultura que hemos llegado, esfuerzos que se traducen especialmente en una lucha constante y tenaz contra una naturaleza bravía y hostil.¹⁵

El crítico se indignaba de la imagen dada en el extranjero, y agregaba cuán necesario era que el Estado y otros actores sociales actúen para cambiar ese tipo de costumbres locales:

así lo exige nuestra propia comodidad y conveniencia económica, pues de este modo conseguiremos movilizar, poniéndoles en contacto con la civilización, enormes agrupaciones de indígenas que hoy viven indolentes sin más preocupaciones que el ocio y el consumo de alcohol; nuestro prestigio en el extranjero venido a menos con la exportación de cintas cinematográficas y de postales¹⁶

En 1936, otra nota de *El Comercio* se hacía eco de una de *El Día*, que habían obras literarias que no debería permitirse salir del país, “esas producciones, deformando al indio, que constituye la mayoría de la masa ecuatoriana, desacreditan al blanco, pintándole como bárbaro, como un monstruo cruel [...] Volverán a confundir las costas ecuatorianas [...] con las junglas de África”. La nota, que encomiaba a los indígenas ocultados por esa literatura, “maestros de escuela, normalistas, doctores, artesanos

¹⁵ Rafael Quevedo Coronel, “Propaganda nacional”, *El Comercio*, 5 de junio de 1931: 3. Énfasis añadido. Nótese que la definición de falsedad es la que desvirtúa el comentario.

¹⁶ *Ibíd.* La nota especificaba, “La filmación en particular representa una corrida de toros [...] en la que mediante el abuso del alcohol se excitan las pasiones de los jóvenes enamorados [...] mañana será otro aventurero el que nos pinte a su antojo mostrando ante el mundo civilizado una de las tantas costumbres añejas que se desarrollan entre los indígenas cuando excitados por el abuso del alcohol se entregan a esa clase de entretenimientos salvajes y disparatados que ellos llaman fiestas, costumbres que causan sorpresa en el extranjero y que devieran avergonzarnos profundamente a nosotros”.

magníficos como los picapedreros y canterones que hace maravillas con la piedra” junto a otros “de esmerado aseo, indias ataviadas de manera típica y atrayente que se bañan a diario”, se molestaba porque no se contaba lo encomiable, “su frugalidad, de sus resistencia para el trabajo, de su poder de imitación, de su habilidad, de su compañerismo”, a la par que agregaba: “su mayor crimen es la ignorancia. Por lo mismo hay que educarle [...] ¿Acaso no ha habido indios que ilustraron la cátedra sagrada, el foro, la magistratura, el magisterio?”¹⁷

Años de diferencia, pero ambas notas dan cuenta de un modelo similar de proyecto civilizatorio, que evidenciaba el tipo de prácticas y patrones culturales que había que “superar”, sin espacio para el diálogo, sentido común proyectado en la opinión pública local, a través de la prensa. Las matrices de una supuesta existencia civilizada se erigían como legítimas y su conformación era responsabilidad del Estado.

En la perspectiva propuesta, la forma occidental de civilidad era asumida como el modelo a emular por todos los estratos, y nuevamente, se esperaba que el Estado tomase activa participación al respecto. Recuérdese también el artículo de portada de *El Comercio* que proponía, para civilizar a los “jívaros” orientales, llevándolos a “centros civilizados como Quito y Guayaquil para “hacerles gustar los beneficios de la vida civilizada [...] y luego devolverlos a las selvas [...] con ansias de imitación y mejora”, que se mencionó ya anteriormente.¹⁸ En los impresos, por definición urbanos, ese tipo de preocupación era constante y da cuenta de una ideología condicionante de los modelos mediadores,¹⁹ que se consideraba toda práctica social en su función y utilidad. Así, pese a que del teatro como práctica y producto cultural se hablaba poco en los impresos, cuando era objeto de su atención, solía ser encomiado como el género civilizatorio por antonomasia:

Se ha dicho con razón que el teatro es el arte que más influencia ejerce en el espíritu y costumbres de un país [...] Nada contribuye al mejoramiento individual y colectivo, como el drama, en el que se pone de relieve al hombre, en sus cualidades morales, en sus virtudes y vicios. El teatro secunda eficazmente a la justicia social, siendo un guía en el camino civil, y una llave segura para descubrir los más profundos secretos del corazón humano.²⁰

¹⁷ La nota, que parecería hace referencia a *Huasipungo*, preguntaba “¿Hasta cuándo Rusia ha de ser la inspiradora de cierta clase de literatura que está muy lejos de ser autóctona?”. “Lo que sale al exterior”, *El Comercio*, 11 de mayo de 1936: 3.

¹⁸ “Notas del día”, *Ibíd.*, 25 de agosto de 1925, 1.

¹⁹ Se sigue la noción de Martín Serrano.

²⁰ Rosa Saá de Yopez, “El teatro nacional”, *El Comercio*, 6 de enero de 1928: 2. En su investigación sobre las exposiciones de pintura promovidas por la Academia de Bellas Artes en las

Más allá del encomio retórico, el teatro como género pone al espectador en condición de testigo presencial de experiencias humanas que acontecen en ese momento; la experiencia es colectiva, y los espectadores comparten públicamente la condición humana, accionando. Para la mezzosoprano Rosa Saá, autora del artículo mencionado, el fenómeno era evidente: “la idea trascendental, la lección moral, adquieran por virtud de la representación una fuerza extraordinaria”.²¹ La noción aristotélica del teatro para la purga y catarsis de la sociedad, vigente como mandato determinante.

La idea de materialización de la práctica humana, exhibida en escena para corregir y elevar —idea no sujeta a mayor reflexión y análisis, como suele pasar con las afirmaciones tajantes que se repiten por generaciones sin mayor profundización— estuvo presente en las “declaraciones de futuro y primera piedra” sobre la importancia del teatro como arte civilizatorio. Como rescata la investigadora Alexandra Kennedy, en un decreto del Congreso Extraordinario de 1867 se ordenaba “Cread un fondo especial y seguro para que puedan establecerse [los teatros], si no en todos los pueblos de la República al menos en todas las capitales de provincia y en todos los demás cantones y entonces tendréis esparcida la escuela práctica de costumbres en donde la sociedad ecuatoriana se instruya, divierta y moralice”, que no tuvo efecto, pero evidencia la perspectiva de los sectores progresistas de la época.²²

Para las ejecutorias de un Estado en modernización, el arte, la cultura y el entretenimiento de una abstracta sociedad en constitución —la ilustrada idea kantiana de un arte universal para todos, sin distinciones culturales— era preocupación, alejada y ocasional, pero presente; lo que queda demostrado en el hecho de que no se plantearon políticas estatales efectivas sino solo gestos culturales, expresados en acciones

primeras décadas del siglo XX, Trinidad Pérez Arias rescata un discurso del director de la academia, Pedro Traversari, que en 1916 señalaba: “arte en favor de la humanidad, esto es, la de transportarla vida intelectual de los pueblos a la más elevada cumbre de lo bello, iluminándola con la más intensa luz de la gloria [...] El adelanto de las sociedades se mide también por el florecimiento de las bellas artes, cuya misión no se restringe únicamente a la educación del espíritu en las altas concepciones de lo bello; tiene más altos horizontes y realiza una labor múltiple, civilizadora y útil, bajo todo concepto”. El arte como índice arielista de elevación y humanización universal, prima. Trinidad Pérez Arias, “La escena artística en Quito a inicios del siglo XX: exposiciones, prensa y público”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 48 (julio-diciembre 2018): 92.

²¹ Saá de Yopez, “El teatro nacional”.

²² Alexandra Kennedy Troya, *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930* (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Nucleo de Azuay / Universidad de Cuenca, 2015), 271.

particulares, voluntariosas y ocasionales; y otros, de vocación ilustrada, como los articulados legales, donde pesaba más el modelo de ciudad moderna que los contenidos realmente demandados por la población.

Como se puede notar, en las primeras décadas del XX, el arte se asumió como una “forma de civilizar” a una población urbana en formación, procurando desterrar prácticas que se alejasen de ese ideario. El arte se pensaba para la civilización, no la civilización para el arte, pero cuando expresaba realidades locales, sociales, culturales o políticas —como sucedió con la literatura de la Generación del 30— acarró tensiones con los grupos de poder; de manera que las poéticas que expresaron prácticas culturales diversas a las occidentales tuvieron una presencia ambigua, y muchas veces se perfilaron como la visión de víctimas alienadas y deformadas por la explotación y la pobreza, sobre todo en la década de los 30.²³

En esa visión estatal, en tanto forma artística superior de espiritualización y sensibilización, la música siempre tuvo prioridad, y el puntal de este esquema fue el Conservatorio Nacional de Música. De todas maneras, el teatro tuvo su parte significativa, pero solo como idea, lo que explica el interés ocasional, pero interés al fin y al cabo, de determinados responsables gubernamentales, en apoyar manifestaciones artísticas que apuntaran a esa elevación. Las ocasionales chispas que prefiguraron una política estatal para las artes evidencian la función social que, se esperaba, tuviera el teatro.²⁴ En la visión descrita, se entendía al arte escénico como una expresión de elevación espiritual, implícitamente opuesta al “espíritu de la plaza pública” descontrolada: las fiestas populares, reprimidas por licenciosas y violentas, y que, por lo tanto, requerían de encausamiento, bajo el mandado idealizado del arielismo planteado por Rodó, que colocó el “progreso espiritual”²⁵ como parte del termómetro del ideario modernizante.

Sin embargo, como se sugeríamos en el primer capítulo, junto a la voluntad de fomentar la “elevación espiritual” de toda la sociedad, como ente abstracto, rondaba la

²³ Al respecto, se plantean algunas entradas en el cuarto capítulo.

²⁴ Jorge Dubatti, “Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas”, en *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 9 y ss.

²⁵ Como rescata Alfonso Campos, en una nota que celebraba la primera presentación de la Compañía de Operetas y Zarzuelas, el 10 de julio de 1926, el evento era leído como “muestra inequívoca del progreso espiritual que vamos alcanzando”. Campos, *El canto del ruiseñor...*, 166. “Estreno de la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas: los artistas que cantan esta noche”, *El Comercio*, 10 de julio de 1926: 8.

latente y concreta conciencia de la división y distinción de clases.²⁶ Se debe recalcar, como observa Pérez Arias, que desde la constitución de la república las élites se preocuparon de manera activa por conformar un sistema artístico moderno: la constitución de 1835 ya conminaba a una formación artística formal, que llevó al establecimiento de varias academias formativas,²⁷ para la plástica y la música. Vale la pena observar que el proyecto cultural de las élites —en el cual sentían reflejada su civilidad— fueron esos los dos géneros artísticos a impulsar. Ya en el siglo XX, de manera autónoma a las voluntades oficiales, la literatura se impuso como género artístico, a pesar de la fractura política que produjo con las élites, como no había sucedido con otros géneros.

Esas tres formas discursivo-simbólicas conformaron, en diversos niveles, la abstracción ante lo real. En estos procesos de despliegue, la práctica del teatro no tuvo el mismo padrinazgo institucional y tampoco emergió como parte de los entretenimientos sociales. Una primera explicación se desprende de la configuración de las artes mayores (música y pintura) como “modelos superiores”, de alcance y valor universal, formas en que el imaginario moderno encontró el mayor realce, por los niveles que alcanzaron. Mientras que la literatura expresa el manejo de la lengua y su capacidad de representación, así como las formas discursivas de una mentalidad lingüística desplegada en un territorio, por lo que el teatro es, inevitablemente, su encarnación material, pero su falta de fomento pudo relacionarse con las prevenciones de una mentalidad conservadora a la exhibición directa de los cuerpos, el tabú que generó una mirada represora y culposa.

Es posible que ese ideario limitara la política estatal respecto a las artes a instituciones formativas de artes plásticas y musicales, modelo moderno obligado en toda la región, pero no diera mayor incentivo al teatro. Esta idea se hace plausible cuando se considera que el Ministerio de Instrucción Pública fue el responsable y ejecutor de las políticas artísticas, tuvo a su cargo el Conservatorio Nacional de Música (del que surgió, como anexo no planificado, el fenómeno teatral) y la Escuela de Bellas

²⁶ Eduardo Kingman, “Estudio introductorio: lo urbano, lo social, la historia social urbana”, en *Historia social urbana. Espacios y flujos*, comp. por Eduardo Kingman (Quito: FLACSO Ecuador / Ministerio de Cultura, 2009), 28.

²⁷ Pérez Arias, “La escena artística...”, 80.

Artes, únicas responsabilidades que el Estado asumió de manera constante respecto de las artes durante todo el período de estudio.²⁸

En el modelo de modernidad, de todas maneras, el teatro era considerado un elemento revelante. Rescata Pérez Arias que, en 1913, el Ministerio de Instrucción Pública creó la Dirección General de Bellas Artes, con miras a potenciar los espacios ya formados, incluido el Teatro Sucre, así como para crear un museo y, para lo que nos interesa, “un teatro dramático nacional”. El proyecto fue encabezado por Pedro Pablo Traversari, “uno de los principales diseñadores y ejecutores de las políticas culturales del país durante los primeros veinte años del siglo”.²⁹ En lo que compete al “teatro dramático nacional”, este terminó siendo constituido como iniciativa grupal de los aficionados, en proceso de profesionalización, como se vio en el capítulo anterior.

Aledañosamente, se abrieron algunos lugares de exhibición ocasional de producción teatral, pero no se concretó un espacio regular de difusión de las artes. En esta diferencia poco sutil, estribó la diferencia entre “la instrucción que debe ser dada los sujetos sociales”, que, con altibajos, era cumplida y la “difusión y consumo del arte como bien”, que no llegó a ponerse en práctica. Los reglamentos del Teatro Sucre se negociaron entre ese deber ser, nunca ejecutado, y el pragmatismo estatal, que asumió sus obligaciones educativas, sin ninguna proyección o búsqueda real de espacios de realización para la práctica escénica.

Sin acciones sostenidas de producción y consumo de los bienes culturales conviviales, que permitiesen a sus ejecutantes generar recursos suficientes para su propia subsistencia, donde el teatro es el más claro ejemplo, solo una instancia superior como el Estado podía impulsar el circuito de su producción, circulación y consumo, cosa que no sucedió, como evidencian los límites de una práctica autosustentable y la falta de espacios de exhibición para las obras. Las acciones efectivamente tomadas por los agentes estatales y las limitaciones que una falta de política cultural concreta generaron en el ámbito escénico son los temas que se desarrollan en el siguiente apartado.

²⁸ Las literarias, más legitimadas en el campo intelectual y artístico, encontraban su cauce de difusión en asociaciones privadas como la Sociedad Jurídico-Literaria y otras organizaciones de corte cercano, que producirán múltiples publicaciones como espacio de exposición.

²⁹ Pérez Arias, “La escena artística...”, 83.

2. El Estado, mecenas que no llegó a ser

Desde el período de gestación de las compañías teatrales locales como movimiento artístico, los periódicos, al tiempo que celebraban su conformación, planteaban la necesaria colaboración con recursos por parte de instancias estatales o municipales. Cuando se trató el tema se repitió con frecuencia en los impresos la necesidad de tomar medidas activas para proteger y fomentar el teatro. Recuérdese, como se mencionó anteriormente, que en 1928, cuando el *boom* de las compañías había pasado y comenzaba a decantarse la práctica, la mezzosoprano Rosa Saá de Yépez, una de las interprete más celebradas de la época, pedía al gobierno poner bajo su tutela a las compañías nacionales a su suerte, y darles opciones para su subsistencia, pues de otra manera no podrían obtener un éxito completo.³⁰

Esta verificación de Saá, más allá de que ella misma provenía de sectores acomodados, estaba alimentada por su conocimiento del medio. Su declaración hace plausible proponer una consideración general: ante los complejos procesos productivos del teatro —desde la coordinación de diversas voluntades hasta las demandas de los períodos de ensayos— la práctica demanda unos tiempos que contrastan con la evanescencia del evento convivial donde el público presencia la obra. Su sustentabilidad económica, que permite a los creadores subsistir laboralmente durante el proceso, demanda de un largo y constante éxito por taquilla o de acceder a otras fuentes de mantenimiento. En la experiencia mundial e histórica, el teatro requirió de un mecenazgo de amplio espectro para su desarrollo y consolidación. En ciudades como Quito, donde el consumo era limitado, ese apoyo, que implicaba una política estatal, era un factor esencial para sustentarlo. El esfuerzo voluntarioso no tenía manera de lograrlo por sí solo.

No obstante, ningún gobierno, tampoco el surgido tras la Revolución juliana, gestó una política cultural sobre las artes. La reapertura del Conservatorio o el apoyo a la Escuela de Bellas Artes fueron medidas puntuales, en la creencia, frecuentemente afirmada en declaraciones, que las artes eran expresión de sociedades civilizadas. De manera que se insistía, como sucedía en un editorial de 1934, en la necesidad de difundir en todos los sectores sociales, principalmente en los populares, las creaciones artísticas:

³⁰ Saá de Yépez, “El teatro nacional”.

Aún no llegamos a ese consolador plano popular, porque el pecado es de todos. “De las academias empujadas a hacer artistas de salón o ilusionadas con la posibilidad de sacar genios; de los artistas que se amortajan a sí mismos con el corbatón y la melena, predestinados, incomprensidos, encaprichados en producir margaritas para emplear el símil de la parábola del evangelio, sin cuidarse siquiera de arrojar sus creaciones al hato porcino; de los gobiernos que no han sabido orientar sus institutos hacia las nuevas necesidades colectivas. Porque el hecho es que el arte está en crisis”. ¿Terrible anatema contra vanguardistas que atienden al yo en aberraciones?³¹

Para la naturalización del consumo del teatro requería de espacios dedicados a la práctica, a los cuáles ir. Sin ellos, los agentes se encontraban erráticos. Las salas de exhibición privadas estaban dedicadas al cine, casi con exclusividad.³² Solo el Teatro Sucre podía ser el espacio de acogida, único acondicionado para el fin de las artes de exhibición, en donde la música tenía prioridad. Como se ha dicho ya, su regencia, los reglamentos que lo encausaban y las acciones concretas con que este espacio del Ministerio de Instrucción Pública era gestionado, devinieron las únicas normas estatales en relación a las artes escénicas. Su uso y cesión para exhibición encarnó la aplicación intuitiva de un apoyo sin esfuerzo. En esa medida, el Sucre pasó a ser el involuntario espacio monopolístico de la práctica escénica comercial y abrió las posibilidades de su devenir.

Tras el fundacional de 1886, los reglamentos integrales que se expidieron para el Teatro Sucre en seguidilla llamativamente próxima (1915, 1928 y 1933), más allá de lo estrictamente administrativo, que ocupaba buena parte del articulado, fueron un indicador de la intención de incidir a las prácticas espectaculares y un barómetro de la sociedad en que se buscaba consolidar ese proyecto cultural.³³ Un primer indicador de reflexión son las fechas de su emisión. En 1915 un grupo de actores amateurs había realizado varias presentaciones teatrales, así como una agrupación de voluntad estable se reunía en una casa particular para representar obras clásicas, acontecimientos sintoma, relativamente sueltos y no estables, que seguramente motivaron el interés administrativo por actualizar el reglamento del Sucre, ante la expectativa de activación de la actividad.

³¹ Agustín Cueva, “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”, *Revista Iberoamericana*, n.º 144-145 (julio-diciembre 1988): 633. Gerardo Luzuriaga, “El teatro ecuatoriano (1925-1960)”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, ed. por Jorge Dávila Vázquez, vol. 5 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007), 194. El mismo Icaza marcó posteriormente esas dos influencias como constitutivas de su poética dramática. Véase Beatriz Guido, “La obra novelística de Jorge Icaza juzgada en el exterior”, *Letras del Ecuador*, n.º 56-60, (abril-agosto 1950): 28.

³² Variedades, Puerta del Sol, Royal Edén y Popular. Aunque ocasionalmente presentaban artes vivas, estuvieron desde su constitución pensados básicamente para el consumo de cine.

³³ Se anotó en el primer capítulo la marcación de las reglas de etiqueta fijadas para asistir a espectáculos en el Teatro Sucre.

Los investigadores Fidel Pablo Guerrero y César Santos recuperan referencias sobre estas primeras actividades del período, a partir de material del periodista Víctor Hinostroza. Ellos definen esos acontecimientos como aquellos “que resultaron ser la cimiento de las futuras compañías nacionales”,³⁴ lo que puede dar indicios de que esa misma latencia pudo haber sido percibida por los encargados del Sucre en el período. Se debe vincular estas ejecutorias con otro hecho: en 1914, un año antes, el empresario Jorge Cordovez había abierto cuatro salas de cine que operaban en la ciudad, lo que sin duda activó el interés público sobre las experiencias artísticas y de entretenimiento que demandan un tiempo de convivencia en instalaciones dedicadas al efecto.

En cambio, el reglamento de 1928 es, sin duda, una respuesta al surgimiento y estabilización relativa del teatro de compañías y, cómo se desarrolla a continuación, de cierta manera, lo acompaña, pues normaba la práctica, tal como se estaba viviendo en el período. A diferencia del reglamento de 1933, no solo el más orgánico y amplio en sus intenciones de alcance, sino —y esto es fundamental— el que tiene la vocación más clara de institucionalizar la práctica en el territorio. Más allá del carácter declarativo de muchos artículos, que no llegaron a ejecutarse, más programáticos que ejecutivos, la perspectiva de algunos postulados permite entrever cambios en la manera de asumir el arte y su relación con la sociedad. En todos hubo una voluntad ilustrada, tan constante en los procesos constituyentes del país, que más allá de reglar intentó configurar la práctica, aun cuando no existían las condiciones para su ejecución, ni se asignaban recursos para lograr que se produzcan.

En términos operativos, el Teatro Sucre trabajaba con el mínimo indispensable. En 1915 eran apenas dos los trabajadores de planta (inspector y conserje);³⁵ el reglamento de 1928 agregó un electricista,³⁶ y el de 1933, el más pretencioso, apenas incrementó un portero.³⁷ El resto de los integrantes, como el director a la junta censora, cumplían sus funciones *ad honorem*. Personal mínimo, el resto de trabajadores que

³⁴ Fidel Pablo Guerrero y César Santos, “De la zarzuela a Yahuar shungo: la música en el Teatro Nacional Sucre: desde su fundación hasta la década de 1950”, en *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*, ed. por Gabriela Alemán, t. I (Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012), 39. La segunda, la propone, sin fuentes, Pablo Escandón, “La Plaza del Teatro: viva, única y popular”, en *Ibíd.*, 198.

³⁵ “Reglamento del Teatro Nacional ‘Sucre’ ”, *Registro Oficial* 877 (año III), 16 de agosto de 1915, Art. 1. Este reglamento estaba por Pedro Traversari, en su función de director general de Bellas Artes.

³⁶ “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, *Registro Oficial* 725, 25 de agosto de 1928, Art. 1.

³⁷ “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, *Registro Oficial* 135 (año I), 15 de mayo de 1933.

llegasen a requerirse para las presentaciones debían entrar en los “gastos de hoja”, a pagar por la empresa requiriente del espacio. Más bien fue el perfil de contenidos a difundir el que marcó las diferencias más significativas. Si en 1886, año de su fundación, la política de censura se fundamentaba en que “no se ataque a la moral y costumbres, a familias o a personas determinadas”,³⁸ en 1915 y 1928 se coincidía en que la función central de la junta censora, en tanto ente que encausa la práctica, debía ser “examinar los dramas, óperas, etc., y prohibir la representación de los que constituyan una ofensa para la moral, las buenas costumbres o no tengan valor literario o artístico”.³⁹ El acento en la moral y las buenas costumbres apuntala una perspectiva inmutable e indudable que no admite los cambios históricos, pese a lo cual, en 1933, ambas consideraciones, de manera llamativa, desaparecieron sin más.

También es significativo para el bullente momento que el reglamento de 1928, que corresponde al primer decline y estabilidad de las compañías teatrales, se sustituyó a la junta censora por un único censor, capaz de regir toda la selección de obras. Mientras que el reglamento de 1933 evidencia explícitamente, al menos a nivel retórico, un proceso de modernización y apertura a la posibilidad del arte como fractura de imaginarios. La fugaz presencia de Pablo Palacio como subsecretario de Educación pública al firmarse el decreto, hace que no parezcan casuales las intenciones de la propuesta de reglamentación, más allá de que en la práctica no haya generado cambios significativos.⁴⁰ En ese reglamento se reafirmaba la noción de alta cultura, pero se proyectaba un ideario de sociedad de civilidad moderna, de manera que se definió al Sucre como “Institución Cultural en función social”;⁴¹ la “censura ideológica y artística” pasaba a manos de una junta censora “compuesta, preferentemente, por tres escritores nacionales que residan en la Capital de la República”,⁴² haciendo de los literatos, que no teatreros, el corazón de la política cultural del teatro. Tras su proceso de despliegue, la actividad teatral aún era vista como un arte menor, incapaz de regirse por sí mismo. Sus integrantes estaban llamados, desde su premisa inicial, a “propender al

³⁸ “Reglamento para el teatro de esta ciudad”. *El Comercio. Bisemanario mercantil, científico, literario, político y noticioso*, año I, trim. 4, n.º 104, 29 de diciembre de 1886: 2.

³⁹ “Reglamento del Teatro Nacional ‘Sucre’”, 1915, Art. 8.

⁴⁰ Pablo Palacio significó la irrupción violenta de las formas vanguardias en la literatura local, en contraste con las exploraciones realistas que primaron y tuvieron mayor repercusión en el período. Como literato, Palacio escribió una pequeña obra dramática no representada, la “Comedia inmortal”, parodia al teatro comercial de dramas pasionales.

⁴¹ “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, 1933. Véase algunas consideraciones en relación a los diversos reglamentos del Sucre en Guerrero y Santos, “De la zarzuela...”.

⁴² “Reglamento del Teatro...”, 1933, Art. 2.

mejoramiento y desarrollo del acto o espectáculo, artístico, ideológico y culturalmente considerado”.⁴³

Junto a recomendar el préstamo o no del teatro —dando “preferencia a aquellos de mayor valor cultural o ideológico” o a suspender alguna temporada cuando se requiriese salir “en defensa de los intereses del público y su cultura”—, entre sus tareas estaban validar elencos y repertorios de las compañías nacionales “sindicalizadas”, sugerir la representación de obras “que estime convenientes” y se les concedía el espacio o constituir la biblioteca y el archivo de la institución.⁴⁴ La política mantenía la concesión a las compañías, por fecha o por temporada.⁴⁵

Si bien todos articulados rondaban preocupaciones similares, en términos genéricos y declarativos, en 1933 se pasó a explicitar prácticas concretas. En 1915 se designaba una junta para “discernir premios a los artistas o autores en aquellos casos en que, por reconocido merecimiento, estimare conveniente”⁴⁶ e incluso imponer a las compañías dramáticas (tácitamente las extranjeras que utilizaban el espacio) el ejecutar obras nacionales,⁴⁷ aunque la medida se ejecutó muy pocas veces. Cuando ocasionalmente se hacía referencia a esa falencia, la justificación apelaba a la ausencia de obras locales a interpretar,⁴⁸ o a problemas logísticos de último momento que les había impedido ejecutar obras con las que incluso se habían “identificado”.⁴⁹ Ya respondiendo a una práctica material de creadores locales, en el reglamento de 1928 se decía que el censor:

apoyará decididamente la producción de obras nacionales; ya estimulando la labor por medio de premios que propondrá al Ministerio, ya haciendo observaciones convenientes en las obras que no carezcan de interés artístico. Para el efecto; podrá insinuar a la Compañía que ocupe el Teatro “Sucre”, la representación de aquellas producciones

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.*, Art. 5.

⁴⁵ En temporadas de más de diez funciones se fijaba que una debía ser en beneficio del teatro.

⁴⁶ “Reglamento del Teatro Nacional ‘Sucre’ ”, 1915, Art. 8.

⁴⁷ “Las Compañías dramáticas o de zarzuela no podrán negarse a representar a su costa una obra dramática nacional, cuando fuere presentada para el efecto, por la Junta Censora”. *Ibíd.*, Art. 38.

⁴⁸ “Crónica teatral”, *El Comercio*, 18 de agosto de 1925: 3.

⁴⁹ Ya de despedida, tras el uso del Teatro Sucre por casi un mes, la Compañía Argentina Villanova, se justificaba con cierto tono populista: “se empeñó en ensayar algunas obras nacionales [...] más la enfermedad de la primera actriz [...] vino a descomponerlo todo. [Dice el director] vi con agrado que los actores se habían encariñado con [los personajes], ya por la poesía que encerraban, ya también por la simpatía del autor [...] La obra del señor Salvador va a ser incorporada en el repertorio y ofrece el directo de la empresa caballerosamente hacerla representar, probablemente en Guayaquil”. Sobre esa presentación, no he encontrado referencias, por lo que creo que nunca llegó a ser presentada. “Teatro Sucre: Despedida de la Compañía Argentina ‘E. Villanova’ ”, *El Comercio*, 8 de octubre de 1925: primera.

nacionales de mérito. Los premios que crea conveniente discernir, serán costeados con fondos del Teatro.⁵⁰

Como se puede ver, la figura del censor adquiriría atribuciones de fomento y crítica. Ya para 1933 se definía que la Junta debía convocar semestralmente a concursos de obras de teatro nacional, y obligar a las compañías locales a representar aquellas que fueran premiadas o recomendadas.⁵¹ El reglamento de 1928, es importante recalcar, se correspondió con el interés de acompañar las prácticas concretas, tal como sucedían. Nótese en la redacción de los articulados, el uso de las palabras: “apoyará”, “haciendo observaciones”, “podrá insinuar”, que contrastan con el siguiente reglamento, el emitido en 1933, expresión más orgánica de lo que se perfiló como institucionalización, desde el imaginario de modelo ilustrado, que pretendía, desde un articulado legal, incidir, esculpir y encausar la experiencia real hacia “la racional”, aunque muchos de sus acertos, como el “sindicato de actores”, no llegaban a ser aplicables en un ámbito tan inestable y formativo. Se intentaba reglamentar y encausar una práctica y una experiencia que en realidad no estaban gestadas.⁵²

El reglamento del 1933 fue expresión no solo de las ideas consolidadas a partir de la experiencia del florecimiento y lento declinar del teatro local, sino intento constituyente de moldear una práctica idealmente profesionalizada y madura. Se hace evidente su vocación por imponer un modelo ideal de funcionamiento, que encausaría la realidad. En términos prácticos, muchas de sus disposiciones nunca llegaron a ser ejecutadas, pero expresan explícitamente el modelo de práctica que, de manera regular, propusieron los impresos, y algunas medidas concretas que los agentes estatales pusieron en acción.

Como se mencionó anteriormente, fue remitido por el ministro de Educación, Leonardo Izquieta Pérez, en la presidencia de Juan de Dios Martínez Mera, cuando el escritor Pablo Palacio era subsecretario de Educación Pública, cuya visión debió incidir en el encausamiento de la Junta Censora y otras medidas. Se ve aquí la intención más significativa de institucionalización de la práctica, reglándola en sus proyecciones y

⁵⁰ El “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, de 1928. fue firmado por Viteri L., ministro de Relaciones Exteriores, encargado del Descacho de Instrucción Pública, junto a la firma de Julio Arauz como subsecretario de Instrucción. Este reglamento fue expedido durante la presidencia provisional de Isidro Ayora.

⁵¹ “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, 1933, Art. 5.

⁵² “Consumos teatrales aéreos”, parafraseando las “repúblicas aéreas” a las que hacía referencia Bolívar en su “Carta de Jamaica”.

sentidos, nuevamente, no como una política estatal explícita, sino en procura de incidir sobre el espacio fundamental que utilizaban las compañías locales para la exposición y puesta en mercado de su trabajo. Aunque solo tenía injerencia en quienes solicitaban el uso del Teatro Sucre, la propuesta pretendía institucionalizar a las compañías, en una ambigua política cultural —nunca concretada ni explicitada— encausada por los funcionarios de turno. En este reglamento los “valores culturales o ideológicos” aparecen evidentes y taxativos, incuestionables.

Ya desde la directa mención a la necesaria validación de elencos nacionales, el reglamento buscaba imponer una regulación de las formas laborales dentro de las compañías. Así, se conminaba perentoriamente a que “los artistas teatrales nacionales, deberán ingresar al Sindicato de Actores, dentro del plazo de 30 días a partir de la fecha de aprobación de este reglamento”, excepto los vinculados al curso de declamación,⁵³ que se entendería estaban aún en proceso de formación y consolidación vocacional. Respecto al “Sindicato de actores”, no se ha encontrado en los archivos consultados ningún tipo de información sobre su constitución, ni la bibliografía que estudia el período hace referencia a él.

El articulado buscó ampliar su alcance, a tal nivel, que el artículo 22 llegó a plantear que “las disensiones que pudieran surgir entre los artistas sindicalizados serán sometidas al Director del Teatro y sus fallos serán apelables ante el Ministerio”,⁵⁴ regla que expresa una intención de institucionalidad constituida; y llegó, incluso, a fijar la cantidad de entradas que debían ser destinadas a los estudiantes de los cursos de declamación, pensando en su formación.

Se ha mencionado cómo muchas de estas propuestas no llegaron a ejecutarse. Valga relieves que en mayo de 1933 un sisma político llevó a renunciar al Ministro de Educación y el 1 de junio Palacio también dimitió, pese a que le propusieron mantener el cargo. Quizás su ausencia quitó algo de impulso al proyecto sindical propuesto en ese reglamento de 1933.⁵⁵ De todas maneras, en ese articulado late la evaluación del fenómeno en los años anteriores, incluyendo la nula incidencia que tuvo en la práctica la reglamentación de 1928. Como ejemplo de consideración, en enero de 1928, antes de la emisión de dicho documento, en una larga nota editorial de *El Comercio*, ya se proponía

⁵³ “Reglamento del Teatro ‘Sucre’ de esta Capital”, 1933, Art. 21.

⁵⁴ *Ibíd.*, Art. 22.

⁵⁵ “Fue aceptada la renuncia del Dr. Pablo Palacio”, *El Comercio*, 1 de junio de 1933: primera.

la decadencia del teatro y se marcaba “el apoyo del Gobierno, en este estado de cosas, hubiera sido el de la severa reglamentación”.⁵⁶

Valga cerrar el análisis de estos articulados considerando cómo, de manera más bien tácita, se fue asumiendo el carácter limitadamente local del espacio: si el reglamento de 1915 declaraba que al teatro como “Nacional Sucre”, el de 1928 y el del 1933 ya lo limitaba al “Teatro ‘Sucre’ de esta capital”, en el que puede encontrarse un mediador gesto de no concentrar en él una idea excluyente de la producción artística del país, sobre todo si se toma en cuenta que Guayaquil y otras ciudades iban apuntalando sus propios espacios de exhibición. A pesar de haber sido emitido para regir al Teatro Sucre en particular, ocasionales referencias mediáticas se refieren al documento como “reglamento de teatros”, lo que evidencia el tácito e involuntario monopolio escénico que el lugar poseía.

Durante el período estudiado, aparecían como una letanía, cuando el contexto lo reclamaba, notas de prensa con el reclamo por mejoras presupuestarias para instancias formativas como el Conservatorio. Una de ellas, de fines de 1925, insistía en que “su presupuesto es risible. Lo mismo podemos decir del de la Escuela de Bellas Artes. La atención estética es casi nula entre nosotros por falta de estímulo [...] Si en París mismo, centro del buen gusto, se subvenciona al arte, ¿qué diremos en nacionales incipientes?”.⁵⁷ El editorial —que insistía en las encomiables presentaciones del Conservatorio aunque, al pasar, dejaba de recordarse su situación— denunciaba que en la institución habían sueldos de cuarenta sucres, cuando el de un docente de “mínima escuela” ganaba entre ochenta y cien.

Ese fue el contexto en que el naciente teatro recibió apoyos concretos, sin reales costes para el Estado, centrados en la concesión del teatro o la impresión de anuncios, programas y boletos en la Imprenta Nacional, declarándolo “apoyo al arte nacional”. Las compañías nacionales podían tomar las ganancias, descontados los pagos a técnicos y funcionamiento, sin afrontar los costes de alquiler del espacio. El Sucre, excepto con el arribo de empresas extranjeras, solía estar desocupado, por lo que la entrega no implicaba un esfuerzo significativo para el Ministerio de Instrucción Pública. Si bien, ocasionalmente, alguna de las compañías llegó a presentarse en alguno de los locales cinematográficos, esos casos fueron raros.

⁵⁶ “Comunicado. El teatro nacional” [carta de lector], *Ibíd.*, 8 de enero de 1928: 5.

⁵⁷ “El presupuesto del Conservatorio”, *Ibíd.*, 3 de diciembre de 1925: primera.

La concesión o arrendamiento quedaba al albedrío del Director. Los reglamentos del teatro, que en algunos rubros son muy detallados, en ese rubro dejaban abierta la ambigüedad, dando al responsable potestad total. Igualmente, dependiendo de la evaluación del tipo de obra, se fijaba la cantidad de tramoyistas, acomodadores y otros trabajadores de paso, que debían pagar las empresas contratantes. La misma concesión del espacio —o el arrendamiento— naturalizaba lo que un cronista de *El Comercio* definía como “entradas de favor”, que gratuitamente debían ser entregadas al Estado. Estas podían llegar a cincuenta o sesenta,⁵⁸ lo que distorsionaba la empresa teatral como proyecto económico sustentable.

De acuerdo con la información recabada, parecería ser que la práctica estatal respecto al Sucre fue, mayoritariamente, cederlo sin coste, mediante una decisión discrecional, también a las compañías extranjeras que lo solicitasen. Dicha acción, en todo caso, no implicaba un desembolso de parte del Estado y coincidía con la declarada intención de apoyar a la formación de la cultura local. Así, por ejemplo, cuando en 1925 la Compañía cómica “Esteban Villanova”, de origen argentino, ocupó por quince días el Sucre, parte de su argumento publicitario planteó:

EL SEÑOR MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA, en su afán de procurar al verdadero pueblo espectáculos cultos, concedió el teatro SUCRE a la Compañía Cómica VILLANOVA, obligándose ésta a dar FUNCIONES POPULARES a precios reducidos. La Compañía, gustosa de cumplir el compromiso adquirido, dará HOY, Viernes 21 de agosto, la primera de dichas funciones. Para ello ha escogido la obra que más ha gustado en Quito, en esta temporada: “EL GRINGO BARATIERY” que es un éxito de hilaridad y gracioso chiste y sanísima alegría. ¡PREGUNTELO a quienes la vieron!⁵⁹

Nótese que la presentación de la Villanova se daba en agosto de 1925, apenas un mes después de la Revolución juliana, que encabezada por oficiales jóvenes del ejército tomó el control del gobierno, generando políticas que desarrollaron el aparato estatal. Este apunte es de interés porque, en la coyuntura, era significativo el subrayado del “verdadero pueblo” para los que se afanaban el proveerle de “espectáculos cultos”. Esa postura, al menos en lo discursivo, fue una constante de todo el período, con independencia del gobierno al mando. Dado el carácter discrecional de la concesión del

⁵⁸ En el artículo, que celebraba la subvención que el Estado se había comprometido a dar a la Compañía de Opera Bracale, se definía a dicho reglamento como “disparatado”, requiriendo pronta reforma. “La ‘Bracale’ en Quito”, *Ibíd.*, 26 de septiembre de 1921: primera. Nota también referida por Genoveva Mora, “Las artes escénicas en el Teatro Nacional Sucre”, en *Sube el telón...*, 90.

⁵⁹ “Compañía cómica ‘Esteban Villanova’ ” [publicidad], *El Comercio*, 21 de agosto de 1925: 8. Mayúsculas en el original. Énfasis añadido.

teatro, la retórica funcionó para proyectos políticos diversos que coincidían en la argumentación retórica de la nobleza de difundir el arte culto entre la población toda.

Ocasionalmente, a insistencia de los medios, se subvencionó el arribo de alguna Compañía extranjera, como en 1927 a la Balcarce, de Ópera. Para entonces, las compañías nacionales ya tenían presencia significativa en la ciudad y la preocupación respecto a los géneros artísticos escénicos estaba en alza. Editoriales de *El Comercio* presionaron para que se dé el apoyo, justificándolo con el argumento de que se esperaba no solo que resultase “educador del pueblo que adquiere evidente cultura” sino, se insistía, que resultaría “en provecho de los conjuntos teatrales de nuestro país que podrán aprender en buena escuela”.⁶⁰ Ante la presión, el gobierno aceptó subvencionar el arribo.⁶¹

Las presiones externas para conceder apoyo estatal solían presentarse bajo una justificación patria. En un ya avanzado 1935, como ejemplo, la “Compañía de Operetas y Variedades Méndez-Follies” no solo solicitaba que se le cediese el teatro, sino que incluso pedía “la concesión de pasajes para el personal y franquicia de equipajes”, para hacer el viaje de Quito a Guayaquil.⁶² Al concedérsele el espacio, se aclaraba que la temporada coincidía con la inauguración del monumento al Libertador Simón Bolívar.⁶³ En muchos casos, esos apoyos fueron dados a partir del aprovechamiento en ejecución de bienes y servicios estatales, por lo que no se requería inversión extra. Asimismo, en enero de 1932, el Ministerio de Educación cedió 25 pasajes de tren a los integrantes de una compañía mexicana, para que puedan arribar del puerto.⁶⁴ A partir de las notas de prensa que reseñan las acciones, se evidencia una discrecionalidad permanente de las autoridades, sin duda en respuesta a las gestiones personales que empresarios y artistas debieron lograr, mediante un vínculo personal. Junto a impresos y espacio, apoyos como pasajes pueden encontrarse como gestos que eran socializados y, sin duda, servían para afirmar la imagen de las autoridades encargadas. Así, por ejemplo, en 1929, se anunció que “El Ministro del Ramo ha concedido 38 pasajes de primera clase en el

⁶⁰ “Lázaro y Bracale”, *Ibíd.*, 6 de mayo de 1927: 2.

⁶¹ “Siempre vendrá Hipólito Lázaro a Quito”, *Ibíd.*, 26 de agosto de 1927: 2.

⁶² “Compañía de Variedades solicita Teatro ‘Sucre’ para actuar aquí”, *Ibíd.*, 9 de junio de 1935:

8.

⁶³ “De Teatro. La ‘Mendez Follies’ vendrá a Quito”, *Ibíd.*, 10 de julio de 1935: 4.

⁶⁴ “Próximo debut de la Compañía Mexicana Sánchez”, *El Debate*, 2 de enero de 1932: 4.

Ferrocarril del Sur, de Quito a Latacunga y viceversa, a la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas [...] para la inauguración del teatro de Colegio ‘Vicente León’ ”.⁶⁵

Cabe insistir que este tipo de acciones no respondió a una política estable o continua sobre las artes teatrales, sino que eran apenas gestos voluntariosos de autoridades concretas, utilizando recursos disponibles y, en principio, claramente no fungibles, con ocasionales encomios por parte de la prensa para ser ejecutados. Parece claro que, en varias situaciones, estas decisiones respondieron a la coyuntura, marcada también por la perspectiva mediática. Como se mencionó en un capítulo anterior, hacia finales de 1926, cuando las compañías enfrentaban momentos de incertidumbre, entre fragmentaciones y refundaciones que dificultaban la continuidad de los elencos y ensayos, desde los periódicos de la ciudad, se exigió que el Ministerio reglamentase su funcionamiento. La inmediata reacción fue la fijación de turnos semanales para las compañías, para ensayos y dos días de presentación. La medida demandaba el desarrollo de ensayos, para que las presentaciones no se den “sin la debida preparación”.⁶⁶ Se profundiza en el tema la sección sobre crítica.

Entre las acciones ocasionales de fomento y visibilización, no deben olvidarse los reconocimientos y concursos —como los que se han enumerado ya, en 1927, 1929, 1932, 1934—, detallados en el capítulo anterior, en los que instancias gubernamentales, muchas veces municipales, fueron organizadores, en muchos casos haciendo que el acontecimiento espectacular sea parte de la velada de gala para celebrar alguna fecha patria. Este gesto, utilitario y, a la vez, de apoyo para la actualización de la presencia de los grupos en la ciudad, de mutuo aprovechamiento y uso, por lo esporádico, tampoco terminó por consolidarse como una práctica normalizada. La conciencia de que era un gesto que buscaba fomentar la práctica parecería haber estado claro para los agentes del período: “no se premia tanto para justificar la obra perfecta, cuando por ver mejorada la que tiene en su favor recomendables ejecutorias y la que, distinguida con el juicio de buena, puede ser acreedora el dictado de mejor”⁶⁷ rezaba un editorial de *El Comercio* que encomiaba la premiación que el Municipio organizaba en 1927 para las compañías, junto a otras áreas que realzaban el avance de la ciudad. La nota reivindicaba el estímulo en tanto podía impulsar “el fructífero desarrollo de todas aquellas aptitudes

⁶⁵ “Apoyo a una Compañía Nacional”, *El Comercio*, 9 de agosto de 1929: 8.

⁶⁶ “Arte y teatro. La competencia artística”, *Ibíd.*, 29 de diciembre de 1926: 8. Nota también referida por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 178.

⁶⁷ “Estímulo al Arte Nacional”, *El Comercio*, 3 de mayo de 1927: 2.

que se consagraron a la honrada faena del trabajo y demostraron una vocación artística de seguras influencias para el *progreso del país*".⁶⁸

Muy ocasionales estrategias de fomento se dieron en el período, en gestos más voluntaristas que programáticos o prácticos. Para julio de 1932, en pleno auge de las compañías locales y con algunos autores ya probando la escritura dramática de manera regular, se convocó a un concurso de obras dramáticas y de obras musicales, en homenaje a Sixto María Durán, director del conservatorio. La obra dramática a presentar, de máximo dos actos, debía ser de tema "netamente nacional". A la par, se convocaba a las compañías nacionales a inscribirse, para que el Jurado⁶⁹ que evaluaría las obras seleccionara también las que en su opinión eran las dos mejores y sean ellas las que el día del concurso representen las obras seleccionadas. La mejor obra recibía en premio "\$ 100 y un objeto artístico", y a la compañía que mejor se desempeñase en la noche del concurso, "y que haya militado anteriormente, con buen éxito", se le entregaban \$ 300 "y un objeto de arte para el mejor artista".⁷⁰ El día del concurso, se publicó que se presentarían obras de Juan León Mera y César Arroyo, y se anunciarían ahí los textos dramáticos ganadores,⁷¹ al que solo fueron presentadas seis obras.⁷² El evento concluyó, sin embargo, en polémica con sordina, pues con el teatro a medias lleno se levantó el telón para anunciar que la función era suspendida por "indisposición de cierto artista", invocando incluso dos testimonios médicos. La nota de prensa que cubrió el tema reclamaba la falta de seriedad del evento, al que, incluso, no había asistido Durán por duelo, "a quien no siquiera se le había consultado previamente".⁷³ La prensa no dio más cobertura al hecho.

Un elemento adicional que debe señalarse es que, pese a los reglamentos, en el Sucre se desarrollaban diversos eventos, desde políticos a escolares —en oposición a la normativa que explicitaba debía ser excluyentemente para fines artísticos— lo que hace claro que, en última instancia, el uso real del Sucre siempre terminó dependiendo de las decisiones particulares del director del teatro o, directamente, del Ministro responsable.

⁶⁸ *Ibíd.* Énfasis añadido.

⁶⁹ "Trabajos para el concurso dramático-musical en honor del Dr. Sixto M. Durán", *Ibíd.*, 21 de julio de 1932: 8. El jurado lo constituían Rosa Saá de Yépez, Juan Pablo Muñoz, Ruy de Guimaraes, Pablo Palacio, Alfredo León D. José Rumazo Gonzáles y Rafael Alvarado.

⁷⁰ "Gran Concurso dramático-musical para el 12 de julio de 1932", *Ibíd.*, 12 de junio de 1932: 2.

⁷¹ "Teatro Sucre" [publicidad], *Ibíd.*, 21 de julio de 1932: 2. Pese a todo el seguimiento, no se ha podido identificar quién organizó el certamen.

⁷² "Trabajos para el concurso dramático-musical en honor del Dr. Sixto M. Durán", *Ibíd.*, 21 de julio de 1932: 8.

⁷³ "Falta de seriedad", *Ibíd.*, 24 de julio de 1932: 2.

Esta discrecionalidad, y pese a las declaratorias, reglamentos y otras acciones oficiales, evidencia que no llegó a asumirse la importancia de cumplirlos para la institucionalización de la práctica teatral y nunca se tomaron acciones para romper con esa discrecionalidad de las autoridades. Una nota editorial de *El Comercio*, de 1926, da cuenta de esa falta de institucionalización real para el arte desde el Estado. Se reclamaba que la dirección General de Bellas Artes, vinculada al Ministerio de Instrucción Pública (dirigida entonces por Juan León Mera I.) era apenas un “nombramiento honorífico y decorativo sin ninguna potestad para nada”, pues no se le concedían atribuciones reales, ni había reglamentos que fijasen su condición. La nota reflexionaba si el cargo debía ser para supervigilar la enseñanza de arte, difundirlas artes, o:

Acaso sea lógico desempeñar la dirección efectiva de los teatros e imprimir rumbo al arte, descartando sus falsificaciones, los atentados contra la estética [...] ¡Cuando ganaría la República en orientaciones artísticas, en base de conocimientos, aquí donde nos falta solidez clásica, honda preparación, disciplina en todo! [...] Nuestros poetas, nuestros pintores, nuestros escultores, nuestros arquitectos, nuestros artistas de teatro han de contar con algún flamante Médicis o un moderno Mecenas o siquiera un activo director de Bellas Artes.⁷⁴

Junto a la necesidad general de las artes, la mención sobre el teatro es clave porque, de todas ellas, era la única que no tenía particulares espacios de formación, como el Conservatorio para la música o la Escuela de Bellas Artes para la plástica, ni de fomento institucional, más allá de la buena voluntad de autoridades específicas. Y, sin embargo, son frecuentes los registros que celebraban el apoyo ocasional, sin problematizar su fugacidad. Por ejemplo, en 1931, preparaba su presentación la Compañía Nacional de Zarzuelas y Revistas (en la que participaba una Victoria Aguilera, aunque ya no era nominadora de la agrupación) y, según publicaba una nota de prensa, “el Gobierno, las autoridades del Teatro y distinguidos elementos les han ofrecido toda clase de facilidades para que coronen sus esfuerzos y llenen una necesidad del momento en la vida teatral de Quito”.⁷⁵

Al respecto, con independencia de la línea política, desde la dirección del Estado, el “apoyo sin esfuerzo” parece fue la medida que definió su accionar para las prácticas teatrales. Las condiciones del Sucre lo evidencian: un editorial de 1929 (pleno auge de la práctica local y con regulares visitas de compañías extranjeras) denunciaba la situación del edificio, que “para las actuales necesidades, con el aumento de la

⁷⁴ “La dirección de Bellas Artes”, *Ibíd.*, 20 de noviembre de 1926: 3.

⁷⁵ “Compañía Nal. De Zarzuelas y Revistas”, *Ibíd.*, 9 de julio de 1931: 3.

población, el transcurso de los años y las modernas exigencias artísticas, ya va quedando estrecho y anticuado”. La nota relevaba las malas condiciones de telones y decorados, las corrientes de aire, la incomodidad para el público y los artistas. Según el editorialista, la deplorable situación y los esfuerzos que exigía, hacían que “el Teatro Sucre resulta costoso, insufrible, para las compañías. [...] Todo esto es susceptible de mejora para no ahuyentar a las empresas”. Finalmente recalca que ningún “Ministro de teatros” había querido asumir la tarea de modernizar el lugar. “En esto estamos en la Edad Media todavía. Recórranse los teatros *hasta de repúblicas pequeñas, pero adelantadísimas*, como Costa Rica, y se nos dará la razón”.⁷⁶

La nota no únicamente recuerda la reiterada preocupación de ponerse a la par de las sociedades adelantadas, como demanda de civilidad y dignidad dentro del “concierto de naciones”, sino que evidencia la dinámica del Sucre: a la par del utilitarismo en su manejo, la desidia en el accionar gubernamental. Significativamente, al menos en los archivos y documentos trabajados, no se ha encontrado ningún intento, ni llegó a proponerse la idea, de gestar un “teatro oficial”, entendido como un modelo distinto al de compañías, con un colectivo de actores pagados por nómina desde una institución estatal, afincados en un edificio teatral, cosa que no fue un modelo insólito en la región. Elencos y grupos oficiales no solo existieron en algunos centros culturales, sino que eran parte significativa de la práctica local, y definieron un canon de trabajo.

En el caso local, la ausencia de ese modelo indica que el teatro no llegó a alcanzar una valoración institucional como forma artística, para convocar a su institucionalización. Lo mismo pasó con la danza, a diferencia de la pintura y la música, que sí tuvieron instituciones dedicadas a su cultivo formativo. La ausencia de una propuesta en esta línea durante todo el período da cuenta del escaso alcance de las intervenciones estatales y habla de una opción recurrente por evitar las problemáticas de conformar un teatro oficial, con toda la complejidad que hubiese abierto, que arrancaba por definir los contenidos temáticos, poéticos y escénicos a asumir como representativos de una sociedad donde se mantenía una pugna por lo que cabía dentro de su representación social. Al cerrar el acápite cabe recalcar que los apoyos ocasionales al teatro se realizaron por considerarlo “importante para el desarrollo del país”, por lo que no se vincularon de manera especial con una línea política sino que se mantuvieron con sucesivos gobiernos.

⁷⁶ “Por el teatro nacional”, *Ibíd.*, 3 de junio de 1929: 3. Énfasis añadido.

3. Crítica, prensa e intelectualidad: pensar, difundir e incidir en la experiencia teatral

La crítica ocasional de los diarios de la época hacia las actividades teatrales tuvo un vaivén significativo; aunque la cobertura fue poca, cuando se presentaban reseñas, el género era presentado como una actividad crucial. En los dos capítulos previos se ha mencionado ya la positiva y celebrante forma en se que recibió el surgimiento del grupo de estudiantes de declamación del conservatorio. Jorge Icaza, en su autobiografía novelada, hace referencia a esas primeras reacciones, dándoles una evaluación que merece recalcar: “cortesía de amigos, patriotismo provinciano de críticos”, a lo que agrega: “crítica favorable —desproporcionada glorificación en plataforma europea—” que incidía en los mismo actores: “deslumbramiento vanidoso engarzado en las comparaciones con reconocidas celebridades —súper-yo de acomodo y de copia—”.⁷⁷

En el mismo surgimiento de la primera agrupación declarada como compañía, la Dramática Nacional, la vocación de apenas vislumbrar la crítica está clara. “No nos toca hoy hacer reparos, sino estimular a los artistas nacionales [...] que trabajaron con afán [...] Los nóveles actores irán perfeccionándose, a medida que el público les favorezca”.⁷⁸ En tono aún más encomioso, una nota de *El Porvenir* exaltaba: “tenemos ya la materia prima para el Teatro Nacional; los buenos actores como el señor León, el señor Telmo Vásquez, la señorita Marina Gozembech. Al Sucre han venido compañías extranjeras que han tenido lleno completo, y que no han llegado a la altura que llegaron anteanoche nuestros artistas nacionales”.⁷⁹

En los inicios del teatro de compañías, se preconizó, y festejaba permanentemente, el advenimiento y la consolidación de las “bases del teatro nacional”,⁸⁰ cuyas características, al parecer evidentes, nunca llegaron a explicitarse. No obstante, entre diversas fuentes, se puede armar la perspectiva que unificó el sentido común colectivo. En una entrevista a la celebrada actriz Marina Moncayo, el cronista resaltaba cómo, estando la ciudad en situación geográfica distanciada de los polos de

⁷⁷ Jorge Icaza, *Atrapados I. El juramento* (Buenos Aires: Lozada, 1972), 132 y 144.

⁷⁸ “Teatro Sucre. La Compañía Dramática Nacional”, *El Comercio*, 20 de diciembre de 1925: 3. Nota también referida por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 163.

⁷⁹ “En el Teatro Sucre”, *El Porvenir*, 11 de octubre de 1925: primera. Nota referida por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 162.

⁸⁰ “Por el teatro nacional. Un drama y una comedia. Triunfos del curso de declamación. Actores y autores nacionales”, *El Comercio*, 15 de agosto de 1925: 5.

actividad teatral, proyectos como el de la Compañía Dramática Nacional, al presentar periódicamente “funciones de alta comedia, de arte puro y noble”, iban formando la fundamental afición al teatro.

Y es posible que a ese como llamamiento que han hecho para despertarnos del letargo intelectual en que nos hallamos sumidos, corresponda la juventud con obras de verdadero criollismo, que temas sobre costumbres, dentro de la vida ciudadana y en el palpitar mismo de la vida callejera y bohemia, hay de sobra...⁸¹

La crítica, con vocación paternal, apostaba y declaraba explícitamente, con una línea editorial que apostaba al franco fomento, al tiempo que dejaba entrever la aún poco sólida capacidad de los intérpretes: “a todos, nuestro aplausos, pero insistiendo en que sigan estudiando, ya que el arte exige muchos sacrificios, y largos desvelos”.⁸² El entusiasmo y, a la vez, la necesidad de crecimiento se evidencian en otra publicación de *El Día*, que fomentaba el impulso: “muchachos que saben dar momentos de solaz y sobre todo claridades de esperanza; por lo mismo es necesario que organicen mensual o todavía más, quincenalmente, una exhibición artística que sirva para hacer fondos para las necesidades del aprendizaje, mientras sea posible la recompensa personal a los artistas”.⁸³

En esa significativa línea, en el período de mayor auge del teatro local, *El Comercio* tuvo la sección “Arte y Teatro”, de relativa regularidad. Con el paso del tiempo y el fomento del cine, el acento hacia este último fue evidente, de manera que para el cierre del período estudiado se consolidaron secciones, de plana entera, como “Cinegramas”. Es necesario recordar que, para 1925, el devenir de las artes musicales y, sobre todo, plásticas habían logrado generar un espacio de legitimación social y un instituido indicador del “desarrollo espiritual y civilizatorio” de la sociedad.⁸⁴ Detalle importante porque en ese contexto había una predisposición, al menos desde los impresos, para celebrar las manifestaciones de desarrollo. En cierto nivel, esa actitud dispuesta ayudó a que el teatro fuese mirado con interés durante su lapso de emergencia. A la vez, las críticas encomiosas fomentaron en los teatreros orgullo y autoexaltación,

⁸¹ Ezequiel Abad Guerra, “Teatro Nacional: Con la Srta. Marina Moncayo G.”, *Revista América*, n.º 11 y 12 (1926): 304.

⁸² “Estreno de la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas”, *El Comercio*, 11 de julio de 1926: 8.

⁸³ “El Curso de Declamación: agradable sorpresa del público”, *El Día*, 13 de mayo de 1925: 2. Citado también por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 158.

⁸⁴ Cabría preguntarse de qué manera concursos como el *Premio Mariano Aguilera* para las artes plásticas, fue un factor para fomentar la práctica, impulso que no existió para artes como las teatrales.

como evocaba Icaza y que, entre otras incidencias, podría considerarse una de las causas de la proliferación de agrupaciones.

En una sociedad como la quiteña, en proceso de desaparición de su carácter pueblerino y constitución de una sociedad de masas de sujetos anónimos, los impresos fueron un factor fundamental de nuevas formas de sociabilidad y consumo, en tanto instituciones mediadoras encargadas de fijar, precisamente, los modelos mediadores para interpretar y asimilar las nuevas experiencias.⁸⁵ Para el caso teatral, los diarios *El Comercio* y *El Día* fueron las entidades/agentes fundamentales para la difusión y crítica de la experiencia escénica. El resto de publicaciones periódicas —incluidas las revistas literarias— no lo consideró digno de atención. Para los sectores intelectuales el teatro tampoco llegó a ser tema de real de interés y debate. Las publicaciones regulares enfocadas en la literatura solían ignorar las prácticas escénicas, enfocadas en la escritura como arte intelectual y legítimo, por otro lado, el más fácil de consumir en espacios tan retirados con el local.⁸⁶

En este marco se dio la inestable relación entre los impresos y la actividad, pues los primeros fueron el ente externo que más incidió en la difusión y en el propio destino de la actividad. Con esporádicas publicaciones de ocasión, junto a las escuetas publicidades que se difundían, el emerger y devenir de las empresas teatrales fueron seguidas en el fundamental período de gestación, entre 1925 y 1927. Los diarios se hicieron eco de la gestación y consolidación de esas prácticas de urbes centrales, modernizadoras y ciudadanas, que imaginaban un cierto tipo de uniformización ciudadana moderna como *ethos* a construir.

La reconfiguración del modelo de ciudadano civilizado, en contraste a las formas populares o no cultivadas, estaban en la publicación de esas actividades, entre otros frentes. El estilo procuró emular al que era común en lugares donde la práctica

⁸⁵ Serrano, referido por Gámez Torres, “El paradigma de la mediación...”, 198.

⁸⁶ Esto es significativo, si se contrasta con experiencias como las de España, uno de los grandes centros productivos, sobre la que Eduardo Pérez-Rasillo sintetiza la situación del medio antes de la Guerra Civil: “El teatro apasiona a la intelectualidad de las primeras décadas del siglo, que escribe abundantemente sobre esta manifestación estética. Algunos lo hacen regularmente en los periódicos y otros de manera más eventual en diferentes publicaciones, pero podemos encontrar un ingente número de trabajos rematados por las más brillantes firmas del período. Hay valentía, decisión y riesgo a la hora de exaltar a un dramaturgo o alabar a un espectáculo, pero también a la hora de censurarlo. Estos escritos son casi siempre apasionados, cuando no violentos, exaltados o hasta insultantes o descalificadores. Son frecuentes las polémicas sobre dramaturgos o sobre tendencias, como la célebre propuesta de creación de una liga antiastacanófila, promovida por algunos críticos contra Muñoz Seca y los cultivadores del teatro cómico”. Eduardo Pérez-Rasillo, “Un siglo de teatro en España. Notas para un balance del siglo XX”, *Monteagudo*, n.º 6, 3ª época (2001): 28.

teatral era regular: una crítica que no se hacía cargo de la falta de ambiente previo y aparentaba observar el espectáculo como una práctica de larga permanencia. La tendencia de *El Comercio*, que dio la mayor cobertura al fenómeno en el primer período, tendió a ensalzar las obras y los actores, con ocasionales cierres en que se dejaba entrever, sin explicitarlo y solo entendible para aquellos que habían asistido a la obra y estaban al tanto de los sobredichos, la necesidad de mejoras. Significativo modelo de crítica tácita, que sugería apenas lo observado para valorar, dejando sobreentendido lo que únicamente podían saber quienes habían asistido. Una ‘metacrítica’ de conocedores. Mientras que la crítica de *El Día* podía ser contenida y lacónica en la celebración,⁸⁷ como dura y explícita en el cuestionamiento:

una concurrencia muy numerosa y selecta, la cual poco a poco iba disminuyendo porque no valía la pena aguantar el sueño por presenciar el descabellado y muy poco feliz argumento de la obra puesta en escena. Nosotros abandonamos también la sala [...] por respeto al público en primer lugar, y luego por su mismo provecho y reputación, escojan las obras que serán representadas en lo sucesivo para no vernos en el caso de censurar representaciones [...].⁸⁸

En la misma línea, el autor podía, ejerciendo su “apostolado periodístico de crítica” llegar a calificar de “sensación de esas fiestas dramáticas de las escuelas de aldeas, que se organizan atolondradamente, cuando se anuncia el paseo presuroso de un personaje político o eclesiástico por sus olvidadas latitudes pueblerinas”.⁸⁹ En ese editorial se demandaba la censura previa para depurar la selección de los valores, diseminados entre varios grupos.⁹⁰ Dos días después, el Ministerio clausuraba el Teatro Sucre para dos compañías, “por cuanto la deficiencia de su personal y su falta de verdaderos cantantes, deja mucho que desear para merecer el apoyo del Gobierno”.⁹¹ En la misma declaración, se anunciaba que el teatro sería negado a las compañías en estado de gestación.

Se ha mencionado antes y se recalca aquí la manera en que, de manera frecuente, algunas críticas y editoriales de los impresos generaron pronta y subordinada respuesta de las autoridades gubernamentales, acto reactivo que evidencia el peso político que se asumía ante una opinión pública maleable, activamente encausada por las perspectivas mediadoras de los diarios, aunque no así de las publicaciones especializadas, de poco

⁸⁷ “De teatro”, *El Día*, 22 de noviembre de 1927: 3.

⁸⁸ “En el Teatro Sucre: la Dramática Nacional”, *Ibíd.*, 28 de diciembre de 1926: 3.

⁸⁹ “La censura teatral”, *Ibíd.*, 4 de enero de 1927: primera.

⁹⁰ *Ibíd.*, 2.

⁹¹ “El Teatro Sucre se clausura para dos Compañías Teatrales”, *Ibíd.*, 6 de enero de 1927: 6.

alcance social. En varias decisiones, los encargados estatales salían al paso de los cuestionamientos en los periódicos y su accionar parecía responder al mismo sentido común que permanentemente se refrendaba y reafirmaba en esas publicaciones.

Dos tipos de notas se dedicaron al acontecer teatral: la que esporádicamente anunciaba una presentación, con cierto aire de anuncio publicitario disimulado, y la crónica/crítica del primer período, con una mayor vocación de fomento que de análisis, y que poco dejaba entrever sobre el espectáculo escénico como totalidad. Luces, escenografía, música prácticamente no son consideradas como elementos, y su entramado siempre es excluido de los escritos. El carácter específico del teatro era notado por los comentarios, que no podrían definirse como crítica en sentido estricto, porque se hacía poca referencia al texto dramático-literario como primer elemento de consideración, y la ejecución de los actores, como segundo elemento. Al primero, en apariencia, se lo concebía, más bien, como competencia de la reflexión literaria, por lo que pocas veces se analizaban sus límites o potencialidades escénico/teatrales. El segundo elemento, el actoral, fue el eje fundamental de los comentarios, que se referían sobre todo a su ejecución realista, sin mayor reflexión, pues se limitan a lo meritorio y, con el paso del tiempo, a las interpretaciones fallidas. Una nota de *El Día* marcaba:

Muy castiza y florida la traducción; la pieza, aunque de escaso movimiento escénico, vale por el fondo del caso que sirve de argumento. [...] En cuanto al desempeño de los artistas, diremos por Barahona y las señoritas Moncayo, Gómez y Gonzembach, que estuvo correcta, sin llegar a la perfección. Faltaba en ellos estudio en muchos pasajes. Lo que no podemos desadvertir es la afectación de Icaza, y sobre todo lo lamentable del señor Laticler: fuera de una dicción gutural imposible, unos imperdonables “hayga” y otras faltas de castellano a detestar. Lo que falta es una dirección literaria y escénica que extirpe con mano fuerte los defectos, para que el Teatro Nacional pueda prosperar.⁹²

La crítica de *El Día* se refiere a la puesta de la Dramática Nacional de una obra de Tolstoi, que mientras celebraba la traducción del francés realizada por un intelectual local,⁹³ al que encomiaba siguiese proporcionando material universal a las compañías locales, al que se felicitaba el esfuerzo, limitado por “las posibilidades espontáneas de

⁹² “Dramática Nacional”, *El Día*, 21 de diciembre de 1926: 8. En estas notas es llamativo cómo la historiografía local ha tendido a excluir las observaciones negativas, decisión que sin duda ha incidido en consolidar la imagen del período como “La Época de Oro” (consignado así por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 163, pero definido en similar textura por otros autores). Lo paradójico es que hace difícil entender después las causas del ocaso.

⁹³ “De Teatro. La sonata a Kreutzer”, *El Día*, 18 de enero de 1927: quinta. Traducida por de Joaquín Ruales Laso.

su propia dirección”,⁹⁴ a las que se sumaban falencias formativas que deberían superarse, la ausencia de referentes externos para conocer a los grandes representantes del género o estar actualizados con las formas más contemporáneas.

Al reflexionar sobre la forma en que se seguían las manifestaciones artísticas de la época, como la plástica, en espacios de crítica y mediación como la prensa, resulta interesante recuperar el estudio de Pérez Arias sobre las exposiciones anuales de Bellas Artes en Quito, con significativo seguimiento por parte de la prensa.⁹⁵ En esas reseñas late no solo la crítica a lo visto, sino su proyección en lo que significaría para la formación de futuras generaciones, expresadas en las obras de los estudiantes en formación, de las que se relevaba su calidad o potencialidades. De manera que la crítica no solo expresaba sino alentaba, proyectaba y convocaba.

Para impulsar el circuito de producción y consumo es fundamental el aspecto de la convocatoria, en interacción constante entre productores y espectadores. Y si la plástica es una forma de creación para consumo diferido, donde la lectura de las crónicas terminaba invitando y fomentando la asistencia a salones y salas de exposición, en el caso del teatro tuvo una importante piedra de toque: teniendo poco público, las reposiciones eran poco frecuentes, por lo que —paradoja significativa— los comentarios sobre las obras podían refrescar lo vivido a los que habían asistido, en algunos casos con algún elemento de análisis extra para pensar lo visto, pero perdiendo posibles interesados que no habían tenido oportunidad de asistir a la experiencia.

Otro tópico que debe ser considerado es el tipo de arte que podía corresponderse con el modelo esperado. La tendencia era convocar formas elevadas de alta cultura en todos los niveles. Sin embargo, ocasionalmente, las tensiones entre el deber ser y lo deseado se dejan entrever. En 1931, la presentación de la Compañía Nacional de Alta Comedia de “La danzarina roja”, del francés Charles-Henry Hirsch, anunciada con el doble gancho de la actualidad de la obra y el retorno a las tablas de Marina Moncayo, se ponía en cuestión el talante del público y la misma función del arte. En la misma nota que celebraba la calidad de la representación, se objetaba:

la obra muy buena, bien representada. Solamente que la consideramos demasiado fuerte para nuestro ambiente actual, mejor dicho creemos que el espíritu por naturaleza hoy recogido dentro del sufrir cotidiano, necesita otra clase de expansión, es decir, alegría de algunas horas en un día festivo, y para ello nada mejor que la Alta Comedia nos diera de

⁹⁴ “Compañía Dramática Nacional”, *Ibíd.*, 18 de enero de 1927: 5.

⁹⁵ Pérez Arias, “La escena artística...”.

aquellas obras que tuvieran mayores rasgos de comicidad que de tragedia. El mismo teatro francés nos ofrece muchas y el español en mayor cantidad [...] gustamos más de reír que de llorar. Lo primero nos hace mucha falta, mientras que lo segundo nos sale siempre al pañuelo.⁹⁶

Se transcribe en extenso el editorial porque evidencia lo que terminó por ser la expectativa profunda de buena parte del público, más allá de la retórica de la “elevación” y alta cultura, más allá de lo declarativo. La crónica resalta esa valoración de “demasiado fuerte”, que no solo pone una frontera para lo que puede ser representado en el ambiente local, sino que, desde cierto paternalismo frente a la existencia, marca una línea divisoria que hace del arte un espacio de escape y festejo evasivo. Sin embargo, esta nota expresa un sentido común del público concreto, coas que no sucedía en otros discursos, más obligados por la pose o el deber ser del arte imaginado desde la complejidad seria.

La conminación al arte alegre contrasta con editoriales que, por el contrario, y de manera reiterada, resaltaban el “sincero y viril llamamiento a los artistas, a fin de que se arraigue el teatro intelectual, desterrando la banalidad y el mercantilismo”, con la drástica consigna de que “las falsificaciones de arte, el teatro de payasos y saltimbanquis, arrójense a los canes”.⁹⁷ Se ha hecho referencia ya, y se reflexionará de manera más detallada sobre este aspecto en el cuarto capítulo, pero se debe consignar aquí que al declinar el teatro de compañías, y dejar de ser un fenómeno de alcance, una vez pasada la década de fulgor, la única compañía que sobrevivió y mantuvo su éxito comercial, que le permitió continuar por décadas, fue la ‘Gómez-Albán, que dejó de lado el drama para consolidarse en la comedia peninsular ligera.

Cabe insistir, entonces, en que el vínculo con los factores de fomento por mediación —los que podía proveer la prensa en sus reseñas y comentarios críticos— tuvo constantes desencuentros, que impidieron que la crítica repercutiese en el incremento de asistencia, tanto por la falta de tradiciones escénicas regulares sobre las cuales construir modelos, como porque era una crítica ocasional y no especializada, dentro del ámbito cultural. Se puede contrastar cómo en ámbitos como la plástica, la crítica sí se desarrolló, con francos niveles de erudición y alcanzó ciertas formas de

⁹⁶ “De Teatro. La danzarina roja”, *El Comercio*, 18 de mayo de 1931: 3.

⁹⁷ “Arte y teatro. El teatro a los perros”, *Ibíd.*, 19 de noviembre de 1926: 8.

configuración de campo,⁹⁸ de manera que se podían perfilar autoridades canónicas que disputaban el canon y la hegemonía desde la perspectiva de evaluación.⁹⁹

Mientras que en el teatro, la crítica se perfiló con una clara intención prescriptiva, prefigurando y determinando, siempre de manera tácita —probablemente los mismos críticos no tenían un modelo explícito— un canon de actuación, de contenidos, de dramaturgia, que se podía considerar legítimo y sobre el que cada producción particular debía apoyarse. Al descartar una crítica más compleja, que puede entregar al espectador herramientas de análisis para profundizar en las complejidades de la obra, los criterios periodísticos tendieron a perfilar criterios de valor más cuantitativos que cualitativos y argumentados. Sin llegar nunca a definir un modelo canónico, su interpretación medía y definía la legitimidad de un “sentido común erudito” que no tenía razón para justificarse, tema fundamental si se considera que “los creadores, o la autoridades, o los ‘clérigos’, aspiran siempre a fijar el sentido y articular la interpretación correcta que deberá constreñir la lectura (o la mirada)”, como dice Roger Chartier.¹⁰⁰ Aunque las posteriores experiencias de interpretación y recepción tomen caminos divergentes, los críticos locales procuraron asumirse, desde sus lecturas fugaces, muchas apenas impresionistas, como el canon tácito.

A partir de las lecturas de las crónicas de todo el período, no resulta exagerado proponer que también la crítica mantuvo un carácter amateur, de reflexiones más bien impresionistas y de carácter más instintivo. Las características particulares del género teatral (lo escenográfico, las exploraciones de teatralidad y la dirección) no eran comúnmente consideradas. El ejercicio de valoración, más numérico que de análisis estético, apuntaba a un tipo de actuación naturalista, cuyas fallas se evidenciaban en el olvido de los textos y la necesidad de apoyo del apuntador, por la pérdida de fluidez y la calidad del texto dramático, también pensado desde formas clásicas.

Aunque son mínimos registros de reacciones a esas notas, las tensiones estuvieron presentes. En febrero de 1926, cuando Moncayo protagonizó la obra “La tierra baja”, del español Ángel Guimerá, considerada su consagración como figura

⁹⁸ Véase Trinidad Pérez Arias, “La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012), <http://hdl.handle.net/10644/3081>.

⁹⁹ Se sigue la propuesta de Pierre Bourdieu sobre las tensiones y luchas internas dentro de campos como el artístico. Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).

¹⁰⁰ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1996), XI.

artística (con repetidas salidas al escenario ante la demanda del público tras finalizar la obra),¹⁰¹ según cuenta la actriz, un cronista calificó su actuación como detestable, falta de preparación y con decorados no artísticos, pero “me duró ese disgusto quince minutos, pues cuando consideré en que el autor del artículo exigía para Tierra Baja, para un cuarto de molino, en el cortijo, donde allí mismo se guarda el trigo y los útiles de labranza, decorados artísticos y de lujo, comprendí que no valía la pena...”.¹⁰²

Más allá de lo posiblemente sesgado de la invalidación de la artista, la versión de Moncayo permite sopesar esa tensión entre la búsqueda del alcance de lo artístico, lo moderado de los recursos (a los que ella misma hace referencia en la entrevista de la se extrae la cita) y la lucha por la autovalidación, pues la actriz hace referencia al éxito de la obra: “después del segundo acto el público me aclamó con delirio”, y a cómo fue felicitada en camerino por muchos, “entre ellos representantes de la prensa”.¹⁰³

En ocasiones también se puede encontrar en la crítica de los diarios una ambigüedad que apela, al tiempo, a unos valores sociales genéricos que legitimaban al propuesta, al estilo de: “la Compañía que actúa hoy en nuestro coliseo presenta un espectáculo breve, moral y sugestivo con emotividades de arte”, refiriéndose a la presentación de una compañía de variedades internacional, en 1936.¹⁰⁴

Entonces, se puede afirmar que los comentarios de prensa no procuraron perfilar un aparato crítico de las poéticas específicas de las formas teatrales, en una prensa cotidiana, que cubría los eventos teatrales como parte de múltiples acontecimientos en la ciudad. En términos generales, la crítica perfila tácita, nunca explícitamente, un tipo de ejecución escénica ideal donde un texto dramático consagrado —con las convenciones internas de cada género—, corazón de la obra, era ejecutado en un registro de tendencia realista. Todos los otros elementos (escenografía, luces, acompañamiento musical de no ser género musical, vestuario) pasaban a ser tan suntuarios y nunca merecieron un mínimo análisis. La dirección, como creación totalizante, apenas, y muy ocasionalmente, era mencionada sin explicar su alcance, y la puesta en escena como tal no era tema que despertase interés.

¹⁰¹ Véase la larga crónica de vida de César Chávez Aguilar, “Marina Moncayo de Icaza, escenas de una vida”, en *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas*, ed. Alicia Ortega y Raúl Serrano (Barcelona: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Centro de Estudios y Cooperación para América Latina, 2010), 178.

¹⁰² Ezequiel Abad Guerra, “Teatro Nacional. Con la Srta. Marina Moncayo G.”, *Revista América*, n.º 11 y 12 (1926): 304.

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ Amateur, “De teatro. La temporada Alegría-Enhart”, *El Día*, 26 de octubre de 1936: 4.

Aquí, y recuperando a Castagnino, se ve otro límite del período: la crítica como aproximación tuvo, primero, poco espacio para su desarrollo; segundo, tendió a limitarse a valorar, entre bueno, malo o aceptable, fundamentalmente las interpretaciones individuales, sin llegar a profundizar en la reflexión sobre la obra como tal, dejando sin herramientas de análisis a los espectadores. Las notas, como se ha planteado, funcionaban desde lo informativo, casi como una corroboración escrita para aquellos que también habían acudido al evento. Esto abre otra veta clave para el análisis y es que, sin restringir la mirada individual de cada analista, se puede ubicar en qué modelo ideológico de “estructuras de sentimiento” se ubicaba el colectivo, qué tipo de mentalidad representa y encarna, sin descuidar su subjetividad libre. A partir de la lectura de sus observaciones y análisis, se puede encontrar una paleta de voces que van de las formas más tradicionalistas, que afirman valores morales o comportamentales indudables, como el cuestionamiento a que se represente escénicamente situaciones “no socialmente correctas”, a otras que ven la importancia de un teatro que evidencie las hipocresías de una sociedad de la apariencia. Esa paleta sobre la que se configuran las diversas entradas tiende a afirmar un tipo de sociedad “liberal capitalista”, por darle un nombre.

La investigadora Katerinne Orquera recupera el testimonio del periodista Jorge Fernández, miembro de diario *El Comercio*, quien aseguraba que en la década de los 30, en el diario “se propuso llegar a la naciente clase media, a la que consideraba como la portadora de las demandas de educación, de la preocupación por la técnica, la industria y el comercio”.¹⁰⁵ Pero para muchos de los militantes de la izquierda del período, el diario no debaja de ser representante de la mentalidad del modelo capitalista serrano, de manera que, por ejemplo, Icaza, En su relato biográfico, narra cómo las críticas positivas de ese diario a sus propuestas escénicas lo llevaban a dudar sobre la misma efectividad revolucionaria de sus obras.

Pero si hasta este punto se ha considerado la debilidad estructural de la crítica los diarios, cuya vocación no es la reflexión estética, se debe también reflexionar sobre la ausencia de la experiencia teatral en las publicaciones periódicas de grupos

¹⁰⁵ Jorge Fernández, *Tránsito a la libertad. Biografía de diario El Comercio* (Quito: El Comercio, 1956), citado en Katerinne Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión pública en Quito. Historia social y cultural de diario El Comercio, 1935-1945” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), 36, <http://hdl.handle.net/10644/7684>.

intelectuales establecidos, como la *Revista de Sociedad Jurídico-Literaria*,¹⁰⁶ o la *Revista América*,¹⁰⁷ que contienen pocas reflexiones significativas sobre el movimiento teatral. Una entrevista de esa última publicación a Marina Moncayo, realizada en 1926, momento de mayor fulgor del movimiento teatral local, se registra una florida retórica del entrevistador describiendo ambientes y sensaciones, lo que diluye la reflexión profunda sobre el fenómeno:

- Quiere usted, Marina, contarme algo de su arte, de su precioso arte teatral?
- No, dice ella, no vale la pena...
- Por lo mismo, la interrumpo, en lo que no vale la pena de ser contado, así como para una revelación, bien puede que exista un motivo de belleza para amenizar este paseo.

Marinita se pone triste al hablar de teatro. Y es claro: el teatro, entre nosotros, ha sido planta exótica que difícilmente podría aclimatarse en nuestra ciudad; tan bella, tan romántica y tan llena de prejuicios.¹⁰⁸

Durante el período de estudio, lo escénico no llegó a preocupar de manera significativa a la élite intelectual de los foros legitimados del campo cultural, en tanto no se asumió como un fenómeno que debía ser analizado, en cuanto a su alcance y complejidad. Cabe recordar que, como señala Castagnino, la crítica construye no solo visibilidad y existencia de las prácticas, sino modelos de comprensión para los creadores y para el público, lo que permite el despliegue y la transformación de las propuestas. Si las notas de crítica de los impresos se concentraban en valorar la calidad de la interpretación, con criterios nunca aclarados, y, ocasionalmente, la calidad del texto dramático, toda otra consideración quedó fuera del análisis.

Esa ausencia expresa claramente cómo las prácticas teatrales no llegaron a adquirir un reconocimiento del campo artístico general de la ciudad, esa ausencia también se expresa en el abandono de los letrados que exploraron el género dramático, yéndose a otros espacios de reconocimiento y construcción de capitales simbólicos artísticos en ascendencia, como el literario (novelístico o poético), tema al que se dedica el siguiente capítulo. No debe olvidarse que el texto dramático está a medio camino de su realización total, pues es en la práctica de la puesta en escena (por fuera de lo textual) que el teatro requiere de una reflexión particular y específica que, como se ha mencionado, no llegó a gestarse en publicaciones dedicadas a la práctica, sin negar que

¹⁰⁶ Nueva Serie, Fondo digital Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Polit (ABAEP).

¹⁰⁷ *América. Revista Mensual Ilustrada de Literatura, Artes y Ciencias*, publicación de la Sociedad Amigos de Montalvo.

¹⁰⁸ Abad Guerra, "Teatro nacional. Con la Srta...", 303.

las revistas literarias de la época sí publicaron notas dedicadas a géneros no textuales, con la plástica, en primer lugar, y, en bastante menor medida, la música.

No hay registros de que existiera la intención de formar un público o dotarlo de herramientas de reflexión especiales, aunque ocasionalmente sí que se publicaban notas sobre dramaturgos contemporáneos reconocidos o sobre la situación del teatro en otros países, en muchos casos de autores extranjeros, fundamentalmente en las páginas literarias de los diarios. Algunas de las notas daban un panorama de las temáticas que podía interesar sobre teatro a los lectores.¹⁰⁹ En Quito, a diferencia de los centros teatrales de la región, no se publicaron ediciones especializadas, por una doble razón: el ámbito de las artes escénicas era tan reducido, y de tan poco alcance, que no se abría la opción de explotar la imagen de los artistas en emergencia, y tampoco había una producción dramática o de productos satelitales vinculados que pudieran resultar atractivos. Debe considerarse que en el período circularon mínimos impresos para las salas de cine, por ejemplo, y los teatreros tampoco estuvieron en condiciones de producir un corpus textual suficientemente significativo para que fuese demandado.

Esta ausencia de publicaciones especializadas hizo que sean cuanto menos insignificantes las referencias a los movimientos escénicos independientes o de vanguardia no europeos. La mirada a autores y contextos teatrales siempre estuvo referida a Europa, en muchos casos, con textos recogidos del cable internacional. En diciembre de 1926, un año después de la constitución de la Dramática Nacional como compañía decana, la crítica pasó a asumir explícitamente su cambio de perspectiva, a una menos condescendiente: “conste que no hemos hecho de intento crítica teatral, animados del santo anhelo de impulsar el arte nacional, de alentar a los principiantes, de llamarles por la senda de la unión y del fervor. Pero ¡quía! Las benévolas reseñas han

¹⁰⁹ José Castellón, “Don Ramón del Valle Inclán”, *El Comercio*, 25 de octubre de 1924: 3; Manuel Pedraso, “Veinte años después de Ibsen”, *Ibid.*, 15 de octubre de 1926: 7; “Una entrevista con Pirandello”, *Ibid.*, 6 de julio de 1931: 8; “Ramón del Valle Inclán”, *Ibid.*, 31 de agosto de 1931: 8; “El dramaturgo Pirandello”, *Ibid.*, 13 de diciembre de 1936: 8; Azorín, “Arte y teatro. El teatro en España”, *Ibid.*, 13 de septiembre de 1926: 2; “Arte y teatro. La compañía de Martínez Sierra”, *Ibid.*, 8 de octubre de 1926: 2; “Arte y teatro. La vida entre bastidores [París]”, *Ibid.*, 2 de enero de 1927: 6; “Va decayendo la vida artística y expansiva por falta de dinero [París]”, *Ibid.*, 19 de mayo de 1931: 4; “Del Pensamiento Mundial. El buen sentido del público”, *Ibid.*, 10 de junio de 1931: 4; “El monumento a Florencio Sánchez”, *Ibid.*, 27 de julio de 1931: 8; “Viajes rusos [visita al Teatro de Arte de Moscú]”, *Ibid.*, 9 de octubre de 1932: 11; Ramón Gómez de la Serna, “Escenario de varios pisos”, *Ibid.*, 19 de marzo de 1933, 4; “Bolívar en la Comedia Francesa”, *Ibid.*, 29 de marzo de 1936: 9; “Desde París. El teatro Popular. Nacimiento de una ciudad”, *Ibid.*, 9 de febrero de 1938: 4.

sido transformadas en pecados mortales contra el arte”.¹¹⁰ Un mes más tarde, a inicios de 1927, el crítico de *El Día* calculaba cinco compañías en ejecución: “Bella promesa para el arte escenográfico y musical de Quito, exclamaríamos, si no conociéramos la intrincada gestación de esos grupos, todos creados al amparo de Nuestra Señora la Improvisación, que nos gobierna en todos los órdenes de nuestra vida bienaventurada, pública e individual”.¹¹¹

Así, las debilidades del teatro se explicarían como un problema de idiosincrasia y responsabilidad exclusiva de los actores. Sin embargo, prácticamente no se pensaba en la complejidad del mercado cultural y la necesidad de acción de los otros agentes, como factores determinantes. Al no asumir el problema en su globalidad, y volcar toda la responsabilidad en los productores artísticos y sus límites, terminó siendo la fórmula de explicación del problema; a lo que se unió un público poco solidario, que faltaba a grandes eventos, aparece también en las publicaciones con una ocasional responsabilidad. Sin embargo, una explicación más sencilla, y a la vez más compleja, es que el teatro del período vivió un período de amateurismo de gran vocación y, en su proceso de gestación, se le exigió el rendimiento de una verdadera compañía de teatro, desde lo performativo escénico hasta lo empresarial, con todo lo que implicaba una empresa artística: un modelo productivo, de convivencia y de dedicación integral.

Se mencionó anteriormente que la presión mediática ante las caóticas separaciones y refundaciones de grupos, a fines de 1926, llevo al Ministerio a ordenar la concesión del Sucre solo a las compañías establecidas; se mencionó también que la acción estatal se debió a un comentario de prensa. Quizás ese sea un claro ejemplo de cómo la mirada mediática, en muchos casos en notas sueltas que, sin embargo, lograban una pronta reacción institucional, perfilaba y al mismo tiempo encausaba las decisiones del Estado. La voluntad de incidir externamente en la práctica, se expresó en la observación de lo profuso de “las cinco o seis compañías que se disputan la gloria y los depreciados sures”, y recalcar cómo “la competencia artística [en el mercado de bienes culturales] es ya un hecho”, para plantear que se podía llevar a un proceso de selección de la mejores por un público, estimulando a aquellas que procuren sobresalir.¹¹² Esta

¹¹⁰ La nota redondeó “En lo sucesivo, trataremos, dentro de la cultura y suavidad del caso, de hacer resaltar las incorrecciones”. “Arte y teatro. Las últimas funciones”, *Ibíd.*, 22 de diciembre de 1926: 6.

¹¹¹ “La censura teatral”, *El Día*, 4 de enero de 1927: primera.

¹¹² “Arte y teatro. La competencia artística”, *El Comercio*, 29 de diciembre de 1926: 8. Nota también referida por Campos, *El canto del ruiseñor...*, 178.

voluntad de conformar la práctica desde la crítica, se evidencia en una nota de 1931, cuando ya estaba avanzado el proceso teatral, donde se afirmaba varios artistas:

han manifestado la mejor voluntad de compenetrarse, a fin de aprovechar de los elementos que, aisladamente considerados, faltan a las dos Compañías, que estrictamente son hoy día cuadros de drama, comedia y variedades. Formando un todo, completarán los elementos de que disponen, evitarán las competencias que suelen ser funestas y se presentarán ya en número capaz de representar obras de aliento y estrenar nuevas piezas teatrales, pues pudiendo disponer de un regular personal, el desempeño es mejor.¹¹³

Para alcanzar la propuesta, el cronista consideraba que,

solo se requiere sacrificar un poco las emulaciones [...] acallando con buen ánimo las diferencias que suelen multiplicarse entre artista. El bien positivo es que trabajen armónicamente, sin hacerse la guerra, porque es labor suicida. Con la amarga experiencia que les asiste, creemos que la unión será su más sólida garantía, y brillarán las estrellas en la escena.¹¹⁴

Como se puede notar, el editorialista, defendía su propuesta como un “patriótico pensamiento”, que apelaba estrictamente a la anulación de las intenciones individuales de los artistas. Es necesario insistir en esto porque, desde la prensa y otros espacios de opinión, volvía a apuntarse a los creadores como únicos responsables, excluyendo el papel que jugaban los otros grupos de agentes. Como ya se ha planteado en líneas anteriores, es llamativo que en la coyuntura no se haya pensado en la idea de constituir un compañía de teatro estatal, con un elenco estable apadrinado económicamente por el Estado, como sucedía en otras ciudades de la región.¹¹⁵

Respecto a la reacción que las críticas tuvieron sobre los dramaturgos, son mínimas las huellas encontradas. La autobiografía de Icaza aporta información relevante, aunque encausada a un tipo de escritor, cuyo proyecto artístico y literario estuvo signado por lo que él asumía como responsabilidad militante, de denuncia y herramienta revolucionaria. En esa medida, su devenir se hace más que interesante: si las críticas tacharon de inmoral su primera obra, las aprobaciones generales posteriores pusieron en crisis al propio autor, como lo relata en los apartados de monólogo interior dentro del relato:

¹¹³ “Refundición de Compañías Nacionales”, *El Comercio*, 8 de mayo de 1931: 3.

¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹⁵ Para el caso argentino, respecto a la existencia de un teatro independiente en tensión con los otros, comerciales y oficiales, véase *Teatro independiente. Historia y actualidad*, dir. por Jorge Dubatti (Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2017).

“Arma para destruir...”
 “Inútil...”
 “Quizás más tarde...”
 “Aceptan porque pueden arrojarse la responsabilidad los unos a los otros...”
 “Parece que no les hiere, pes...”
 “Ensalzan, coño...”¹¹⁶

O evidenciar la tentación del prestigio,

“La gloria, cholito, cholito...”
 “Recíbele, coño...”
 “Sería...”
 “De ellos...”
 “Qué importa...”
 “¿Cómo, pes?”
 “Oohh...”

El relato personal de Icaza, que al tiempo expresa las tensiones entre el proyecto artístico de un sujeto y el alcance crítico que pudieron tener algunos autores, permite entender las interacciones entre grupos de agentes del ámbito teatral. En Icaza, el conflicto interno se expresa en su propia lucha por no dejarse seducir por la forma encomiosa con que la crítica toma sus obras, considerando él que los impresos representan, clara y evidentemente, el pensamiento hegemónico.¹¹⁷ El relato autobiográfico del autor de *Huasipungo* tiene al tiempo la importancia de su reacción negativa, casi dialéctica, a las valoraciones positivas de las obras con las que esperaba poner en crisis los valores sociales.

En ese proceso de tenso devenir, un fenómeno externo permitió una ligera atención extra al teatro, para después retirársela de manera drástica, con consecuencias estructurales. En octubre de 1929, La empresa *Ambos Mundos*, que manejaba los cines de Quito, y *El Comercio*, diario fundamental de la capital, tuvieron una drástica ruptura. La empresa dejó de anunciar en el diario, habiendo sido, por cobertura, la que mayor pauta publicitaria diaria tenía, lo que generaba un dependencia económica entre ambas empresas. La respuesta de *El Comercio* fue una campaña de boicot y autoafirmación. Múltiples editoriales, publicaciones y solicitadas se sucedieron en el diario, para entonces el de mayor circulación del país, argumentando que el conflicto surgía de su

¹¹⁶ Jorge Icaza, *Atrapados II. En la ficción* (Buenos Aires: Lozada, 1972), 12.

¹¹⁷ Se sigue aquí la categoría “hegemonía” propuesta por Antonio Gramsci. Natalia Alvarez Gómez, “El concepto de hegemonía en Gramsci: una propuesta para el análisis y la acción política”. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, n.º 15 (2016): 150-160.

decisión de defender los intereses de los espectadores, como el “abuso de cobrar dos sures por un espectáculo incómodo y anticuado”.¹¹⁸

Por largas semanas, el diario publicó llamativos anuncios de hasta un tercio de página, resaltados por una gran mano que indicaba el texto. “La Empresa de Cines de Quito, no anuncia en ‘El Comercio’ porque reclamó por el alto precio de \$ 2,50 la Luneta”,¹¹⁹ “La Empresa de Cines de Quito no anuncia en ‘El Comercio’ porque observó la falta de servicios higiénicos en los teatros de Cine”,¹²⁰ “La Empresa de Cines de Quito no anuncia en ‘El Comercio’, porque pidió censura para las cintas policiales y de subido color”,¹²¹ “La Empresa de Cines de Quito no anuncia en ‘El Comercio’, porque apoyó la petición del público que reclama otros asientos y no las incómodas bancas de los Teatros ‘Popular’ y ‘Puertas del Sol’”,¹²² “La Empresa de Cines de Quito no anuncia en ‘El Comercio’, porque el diario no aplaude el alza caprichosa del precio de entrada de los cines, casi todas las semanas”,¹²³ “La Empresa de Cines de Quito no anuncia en ‘El Comercio’, porque el diario no apoya que los niños presencien ciertas cintas”,¹²⁴ “La Empresa de Cines de Quito no anuncia en ‘El Comercio’, porque en bien del público el diario ha pedido la hora puntual, la regularidad de precios y la selección de películas, de modo que se descarten las muy estropeadas e incompletas”.¹²⁵

La tarea del diario se complementó con notas vinculadas de diverso calado, desde la que anunciaba que, “merced a la campaña que en bien del público emprendimos desde hace meses, poniendo de manifiesto las deficiencias y abusos del cine”, los precios no serían subidos “como si el espectáculo mudo pudiera competir con la revista, opereta y ópera”. *El Comercio* se vanagloriaba de que, en desmedro de sus ganancias por anuncios, desde hacía ya dos meses, había iniciado su campaña, “[lo que] demuestra honradez y desprendimiento de nuestra parte el que hayamos preferido servir los intereses del gran público, antes que halagar a la Empresa y silenciar sus irritantes despotismos, abusando de que no hay otro espectáculo en la Capital”.¹²⁶ Valga este fin

¹¹⁸ “No se engaña al público”, *El Comercio*, 4 de enero de 1929: primera.

¹¹⁹ “La Empresa de Cines no anuncia en ‘El Comercio’ ” [publicidad], *Ibíd.*, 2 de noviembre de 1929: 5.

¹²⁰ *Ibíd.*, 3 de noviembre de 1929: 9.

¹²¹ *Ibíd.*, 4 de noviembre de 1929: 5.

¹²² *Ibíd.*, 5 de noviembre de 1929: 5.

¹²³ *Ibíd.*, 6 de noviembre de 1929: 4.

¹²⁴ *Ibíd.*, 7 de noviembre de 1929: 5.

¹²⁵ *Ibíd.*, 8 de noviembre de 1929: 4.

¹²⁶ “La empresa de cines ya no subirá los precios”, *Ibíd.*, 5 de noviembre de 1929: 5.

de editorial para medir cuán poco alcance había llegado a tener el teatro en la ciudad como para poder ser tan abiertamente excluido en la denuncia.

Pero, a la vez, la nota señalaba que “si nos pudiéramos a examinar los males que no pocas veces el cine acarrea” debía considerarse la falta de censura y control policial: “resaltaría la Inmoralidad del caro espectáculo, que impresiona a los pobres de espíritu y los induce al crimen, pues en la pantalla aprenden todo cuanto les enseñan las películas policiales” y agregaba: “examinense algunos escándalos que se han desarrollado en Quito y se verá que son copias cinematográficas”.¹²⁷ Se sucedieron, de manera ocasional notas como “El cine de subido color”,¹²⁸ donde se reclamaba la intervención de la Junta Censora de Espectáculos, que encabezaba el intendente general de policía, y la ejecución de una ley emitida por el pasado gobierno provisional para delimitar y reglamentar la censura, o crónicas en que se describía en hacinamiento por sobreventa, pestilencia, incomodidad de bancos que más merecían ser “sacados a licitación como leña”, todo por un boleto “a precio de butaca de ópera”.¹²⁹

La campaña del impreso tuvo efectos concretos. Seis días después de iniciada, el responsable de la Junta Censora remitió una carta al diario, publicada en primera plana, donde se anunciaba la prohibición total de un film que el día anterior había sido señalado por el diario, “puesto que contraviene lo expresamente dispuesto en el Decreto Dictatorial [...], pues atenta contra la moral pública”.¹³⁰ Comúnmente, la Junta Censora de Quito acataba las decisiones de la de Guayaquil, pero que en esta ocasión había dado por válida la película.¹³¹ En paralelo, un “Comité Femenino de Acción Católica” declaraba, en un gran anuncio, su disposición de luchar contra la inmoralidad del cine, contando con el certero apoyo de la prensa digna y honrada.¹³² La denuncia sobre las consecuencias negativas del cine fue recurrente en el proceso.

El enfrentamiento fue tenaz y explícito. En un remitido publicado por *El Día*, para posteriormente ser transformado en volante, para repartirlo de mano en mano por la

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ “El cine subido de color”, *Ibíd.*, 7 de noviembre de 1929: 2.

¹²⁹ “Campo libre. Una visita al cine Puerta del Sol”, *Ibíd.*, 7 de noviembre de 1929: 4.

¹³⁰ “La Acción Católica vela por la moral” [anuncio pagado], *Ibíd.*, 8 de noviembre de 1929: primera.

¹³¹ “ ‘Muy bonitos’ le parecieron al empresario los rollos de la película inmoral censurada” [nota de lector], *Ibíd.*, 10 de noviembre de 1929: 3.

¹³² “La Acción Católica...”.

ciudad,¹³³ bajo el seudónimo de Justiniano, el autor calificaba como “El colmo del cinismo” la campaña de *El Comercio*, que pretendía justificar por la moral y la educación sus intereses comerciales, explotando las “creencias populares”. El remitido se reproducía un comunicado del diario, de fines de octubre de 1929, en que advertía a la empresa de cines que le cobraría la tarifa entera, y no la reducida, que tenía de manera preferencial, si no dejaba de enviar “avisos tan reducidos que nosotros consideramos como si no anunciara”.

Según la empresa de cines, la política extorsiva del diario pretendía sonsacarle 35 sures diarios, con una u otra tarifa, y cuando optó por dejar de anunciar se desató la campaña para “atemorizar [...] al descarriado que no quiere dejarse explotar”. *El Comercio* aseguraba que su política no respondía a venganza alguna, sino a una actitud moral y ética, respecto a que su campaña recién surgía tras diez años de existencia de los cines, argumentaba que antes no se había llegado a tantos abusos y operaban autoridades que sí velaban por la moral. El contraste de las posiciones era evidente. Mientras la empresa de cines apelaba a volantes, remitidos en *El Día* o pizarras callejeras, *El Comercio* ocupaba grandes espacios de su periódico: llegaron a publicar una página entera, arguyendo que lectores y colaboradores habían enviado tantos artículos, que los irían publicando con el tiempo pero que en esa ocasión se veían “obligados” a una primera gran agrupación, por la cantidad y el deseo de los remitentes. Bástenos referir los titulares de esa plana: “Cinematecas”, “Cronología necesaria”, “El cine y la niñez”, “Basta para muestra”, “Ley que crea la Junta Censora de Cinematógrafos”, “La película ‘Alas’ y lo que dicen los números”, “En defensa del público”, “Por la moral y educación de los niños”,... lo único que no hacía referencia al peligro del cine era una pequeña publicidad esquinera de “Ozomulsión, que suministra las fuerzas necesarias para ganar el juego”.¹³⁴

Nótese el eje fundamental del argumento: por sobre los problemas de infraestructura y condiciones de visionado por parte del público, lo que el discurso de *El Comercio* ponía en clave era el riesgo de corrupción moral del cine, insistiendo —las dos notas en puntos centrales de la página lo muestran— en la niñez, vista como etapa

¹³³ Justiniano, “El colmo del Cinismo” [publicado como remitido y pasado a volante], *El Día*, 10 de noviembre de 1929. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP), fondo *Volantes por años - 1929*.

¹³⁴ “Cinematecas”, “Cronología necesaria”, “El cine y la niñez”, “Basta para muestra”, “Ley que crea la Junta Censora de Cinematógrafos”, “La película ‘Alas’ y lo que dicen los números”, “En defensa del público”, “Por la moral y educación de los niños”, *El Comercio*, 11 de noviembre de 1929: 5.

dramáticamente maleable, que con malas influencias y ejemplos corruptores podría, en el futuro, producir un adulto peligroso para la sociedad soñada. De manera implícita, los niños eran una alegoría de la población de la ciudad, cuyos valores podían ser trastocados en el proceso de cambio hacia las riesgosas costumbres de una urbe moderna. El peligro era, sobre todo, para el grupo “menos culto”, más manipulable, dado que en la visión ilustrada, la razón no primaba en ellos. La ley para la creación de la junta censora, que el medio reproducía, ordenaba: “prohíbese la exhibición o proyección policíacas [(¡!)] y todas las que, a juicio de la Junta Censora, atenten manifiestamente contra la moral y las buenas costumbres”.¹³⁵



Figura 16. Reclamos sobre irregularidades en las salas de cine.
Fuente: “Los desórdenes en los cines”, *El Comercio*, 11 de marzo de 1930: octava.

Hasta 1933, *El Comercio* no volvió a difundirse anuncios publicitarios de las salas de cine (los cuatro espacios dedicados a él eran del grupo *Ambos Mundos*) y eran mínimas las notas sobre la actividad cinematográfica en general. Esto permitió que la cobertura a la actividad teatral tuviese una dedicación relativamente mayor, que lo mantuvo con cierta presencia en el ámbito de los consumos culturales. Esto fue clave porque permitió una visibilidad extra que, de otra manera, no hubiera alcanzado.

La referencia a la disputa permite, más allá de poner en evidencia los intereses económicos, recordar que el cine mudo no había alcanzado una categoría artística reconocible, por lo que el teatro local todavía tenía espacio para ser considerado en la cobertura mediática, aunque con irregularidades, hasta 1933, cuando la mirada sobre la práctica no solo se redujo drásticamente, sino que cambió el punto de atención y mucho del público dejó de asistir al espectáculo.

¹³⁵ “Ley que crea la Junta Censora de Cinematógrafos”, *Ibíd.*

Como dice el dramaturgo, director y docente argentino, Mauricio Kartun, con el advenimiento del cine, el teatro perdió la “exclusividad de ‘contar un cuento que se vea’”, monopolio que tuvo desde sus orígenes clásicos.¹³⁶ Pero en el caso quiteño, un acontecimiento externo fracturó al teatro local. El 15 de abril de 1933, los hermanos Mantilla Jácome, dueños de *El Comercio*, inauguraron el Teatro Bolívar.¹³⁷ En honor al hegemónico imaginario de la religiosa y conservadora ciudad, el imponente lugar se estrenó con “El signo de la Cruz”, película de Cecil B. de Mille, “una superproducción parlante”¹³⁸ norteamericana sobre la persecución romana a los primeros cristianos. Fue un evento de inmenso boato. Himnos, discursos, así como música clásica en vivo y servicio de bar abastecido por el Hotel Metropolitano para los dos intermedios que permitió la película.¹³⁹ Las calles aledañas al cine fueron intervenidas por la policía, para encausar a las multitudes que asistieron, como público o simples curiosos.

El Bolívar —significativo nombre, dado que el prócer era el superior de Sucre— se presentó como un espacio de lujo, que al tiempo proyectó la calidad de la exhibición y las condiciones de expectación. Se incluyeron tecnologías de alta calidad “que contribuyen a que la realidad sea perfecta y seductora”.¹⁴⁰ El nuevo cine pasó a darle categoría a ese espectáculo. En sus primeras funciones nocturnas mantuvo el esquema de “programa” surgido del teatro, utilizando en los intermedios la reproducción de discos, cortos animados o fragmentos de películas de próxima exhibición.¹⁴¹

La apertura del Bolívar, con su grandilocuencia y exacerbación, tuvo la estrategia de “reinauguración de la experiencia” cinematográfica, relegitimación que lo recuperaba del escarnio al que, pocos años antes, el mismo diario había fomentado al sabotar a su anterior anunciante. El Bolívar fue la punta del control de los Mantilla sobre los hitos del entretenimiento para las masas ciudadinas en ciernes, como lo será también Radio Quito. Ante esta vocación de empresas de comunicación y entretenimiento, es importante recalcar que el grupo Mantilla nunca consideró incluir la teatral como una empresa a manejar, decisión llamativa dado que en muchas ciudades

¹³⁶ Mauricio Kartun, “Sobre la inevitable extinción del teatro”, en *Escritos 1975-2015* (Buenos Aires: Colihue, 2015), 61.

¹³⁷ “Esta noche se inaugura el Teatro Bolívar”, *El Comercio*, 15 de abril de 1933: 4.

¹³⁸ “Teatro Bolívar” [publicidad], *Ibíd.*, 3 de abril de 1933: 8; “Esta noche se inaugura...”.

¹³⁹ “Programa inauguración Teatro Bolívar”, *Ibíd.*, 15 de abril de 1933: 8.

¹⁴⁰ “Esta noche se inaugura...”.

¹⁴¹ “Películas Teatro Bolívar” [publicidad], *El Comercio*, 28 de abril de 1933: 8.

de la región los empresarios teatrales generaron un nicho de ganancias atractivo. Al parecer jugó, en doble línea, junto a la evidente poca rentabilidad de la actividad, sin ampliada demanda, la posibilidad de resquemores por las tensiones personales entre figurantes y demás agentes implicados, expresión de un ámbito aún no despersonalizado por la profesionalización demandante.

La clave del Bolívar fue introducir definitivamente el cine sonoro y, con ello, reconfigurar la perspectiva de espectáculos que la ciudad consumiría en adelante. Se rompía el distanciamiento fundamental que generaba en el espectador el cine silente. El diario retomó con intensidad la cobertura del género, abandonado en 1929, llevando no solo al segundo plano sino ignorando buena parte de otras propuestas, con extensas crónicas de las películas, mientras que los anuncios de las compañías teatrales locales fueron cada vez más escasos. Como ejemplo cabe mencionar una crónica que inicia como lo solían hacer las de espectáculos teatrales, al describir los ambientes y la concurrencia. Pero esta vez, la oscuridad diluía la presencia social y la introducción escamoteaba el acontecimiento: “Jueves. Seis de la tarde. Teatro lleno. Lentamente se apagan las luces de la sala y surge la comedia más fina que hemos visto”. El anonimato iba invadiendo la asistencia a los eventos; aun así, la impronta de actitud intelectual aún pretendía aflorar en la crítica, mucha de ella con vocación publicitaria.¹⁴²

La estrategia de *El Comercio* respecto a su nuevo cine fue intensa y, a mediano plazo, cambió la polaridad de los ritmos del entretenimiento colectivo en la ciudad. Por un lado se consolidaron secciones regulares que ocupaban planchas enteras dedicadas al tema, como “Cinegramas”, Pero, más significativo aún y de mayor peso, fue la profusa producción de reseñas de funciones y la promoción de películas en la sección “Espectáculos”. Más allá de la publicidad cinematográfica, ocasionalmente se generaban publicidades disfrazadas notas informativas, e incluso publicación de historietas que iban introduciendo el formato cinematográfico hablado.¹⁴³ Igualmente, en esos primeros años de consolidación, el aniversario de fundación de El Bolívar permitía anunciar a toda plana “su célebre y tradicional Temporada de Gala”

¹⁴² En la crónica referida, so pretexto de consignar el estreno de Tarzán, se hacía referencia, en oposición, al “hombre cargado de civilización”, el Robinson Crusoe, para hablar de ese otro personaje “nacido en la selva, sin los prejuicios ni las ventajas de la civilización”, aproximando a la reflexión sobre la condición humana y la modernidad lo que era simplemente una película de entretenimiento. “‘La Jaula de Oro’ y ‘TARZÁN’ en el Bolívar”, *Ibíd.*, 29 de abril de 1933: 5.

¹⁴³ Ejemplo de esto fueron los “Minute Movies” (traducidos en el medio local como “Cine Condensado”), de Ed Wheelan. Ed Wheelan, “Cine en condensado”, *Ibíd.*, 2 de febrero de 1936: 6.

conmemorativa, en la que “las mejores casas productoras mundiales han aportado su contingente traducido en material cinematográfico de insospechado valor artístico”.¹⁴⁴ Cabe señalar que el modelo de fomento publicitario al cine, como en entretenimiento ciudadano por antonomasia, se mantuvo por décadas, y excede esta reflexión.

De pronto, bajo ese paraguas, dejaba de estar presente, por omisión, todo lo que no fuera cine, y, de a poco, la expectación era encausada hacia esa nueva propuesta, siempre rentable y de bajo coste. A la vez, la creación del Bolívar y la dignificación que le dio a las proyecciones *El Comercio*, reencausaron a buena parte del público en proceso de conformación de hábitos de consumo culturales, vinculados a la búsqueda de legitimación. Ejemplo de ello es una larga reseña sobre una película, publicada en mayo de 1933. Tras hacer extenso encomio del valor literario de la obra en que se basó el filme, el cronista soltaba:

solo al cine debe tan grande realización, solo el cine ha sido capaz de escenificar esta novela. El teatro hubiera sido perfectamente incapaz de ello: el teatro con su limitadísimo radio de acción, con su pobreza de recursos frente al cine, es impotente para llevar a las tablas esta obra.

Pero el cine es otra cosa. Para él nada es imposible —su gran potencia ha venido a desconcertar al teatro que ahora está imitándolo—, y por ello, tendremos ocasión de admirar en Quito, en este recóndito lugar de los Andes, la grandiosa y fantástica locura de Gastón Leroux.¹⁴⁵

El teatro, que nunca había tenido la cobertura y regular difusión que obtuvo desde mediados de los años 20, de pronto, a partir de 1933, vio reducirse su presencia drásticamente. Un ejemplo mínimo: el reglamento del Teatro Sucre, emitido el mismo año, no fue siquiera mencionado en los impresos, sin notar la propuesta que se abría para el teatro local. En poco tiempo el éxito comercial del Teatro Bolívar permitió a los Mantilla absorber los decadentes cines locales, que no pudieron competir con ellos. Para abril de 1933, tomaban el control del Edén, Variedades, Puerta del Sol y Popular, que pasaron a formar parte del grupo *El Comercio*.¹⁴⁶ La consolidación del emporio, que posteriormente pasó a ser la Empresa de Teatros de Quito S.A., devino en monopolio. Para la pequeña ciudad en crecimiento, el cine sonoro se volvió el principal producto del entretenimiento.¹⁴⁷ Entonces, el emporio controló y encausó la distribución y el

¹⁴⁴ “ Próxima conmemoración del IV Aniversario” [publicidad], *Ibíd.*, 28 de febrero de 1937: primera.

¹⁴⁵ Fence, “Espectáculos: ‘Cheri-Bibí’ ”, *Ibíd.*, 24 de mayo de 1933: 3.

¹⁴⁶ “Teatro Edén”, *Ibíd.*, 9 de mayo de 1933: 3.

¹⁴⁷ El Teatro Popular y el Puerta del Sol pasaron a ser también fundamentalmente cines. Con los años, la empresa construyó otros espacios: el Colon, el Cumandá, el Alameda y el México, y diversificó

consumo de buena parte de los eventos públicos de entretenimiento,¹⁴⁸ lo que reconfiguró la forma en que la naciente audiencia urbana iba aprendiendo qué y cómo consumirlo.

La nueva producción cinematográfica en expansión venía, de por sí, garantizada por su carácter industrial, de nuevas y más rentables ventajas para el empresario por el inferior coste de la copia, a la vez enmarcada dentro de la lógica de la industria cinematográfica, que garantizaba un tipo definido y claro de experiencia a ofrecer, atrayendo a más gente. A diferencia del tiempo de producción del teatro, el recambio de películas era constante, lo que permitía consolidar un espectador regular, cosa que el teatro nunca pudo gestar para sí, en su propia irregularidad. Siendo las compañías tan pocas, y con un solo teatro dedicado al efecto (las salas de cine se dedicaron fundamentalmente a las proyecciones), la oferta nunca pudo ampliarse para generar un público estable.

Otro elemento clave en la formación de ese emergente público ciudadano, por el que el teatro local no pudo competir, fue la disponibilidad del cine para una diversidad de capas y condiciones. Con gran variabilidad, los “espectáculos cinematográficos”, en diversidad de horarios y al mismo tiempo (cosa que ninguna compañía hubiera podido gestar) se diversificó la oferta de manera rotativa. Así, “la preciosa estrellita Shirley Temple” podía conmovir al público diurno, mientras a la noche se presentaba “el genial actor dramático [Fredric March] en la monumental Súper-producción [...] película que enorgullece al cine y glorifica al esfuerzo inteligente”; turnándose en horarios y calidad de espacios entre el Bolívar, el Variedades, el Edén, el Puerta del Sol y el Popular.¹⁴⁹ Las compañías de teatro, para 1936 ya no tenían la regularidad previa, mientras la Empresa de Teatros y Cinemas de Quito anunciaba “la solemne inauguración del nuevo local reformado, con capacidad para 2.500”, el Puerta del Sol, con “la grandiosa película musical argentina, glorificación del tango y la música criolla Alma de Bandoneón, con Libertad Lamarque, la gran estilista bonaerense y un conjunto de 100

la difusión fílmica: En el Bolívar se exhibían las películas norteamericanas –generalmente las de mayor envergadura–, en el Variedades el “culto” cine europeo, en el Central las de habla castellana. “El Teatro Bolívar”, *Ibíd.*, 1 de abril de 1956: 11.

¹⁴⁸ Juan Acha analiza, dentro del contexto capitalista de consumo del arte, el circuito producción, distribución y consumo como elementos que lo que llama “definición relacional-procesal”. Juan Acha, “Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística”, en *Crítica y Ciencia Social en América Latina* (Caracas: Equinoccio, s.f.).

¹⁴⁹ “Empresa de Teatros y Cinemas de Quito” [publicidad], *El Comercio*, 21 de marzo de 1937: 2.

bandoneones”.¹⁵⁰ La foto de la publicidad mostraba un salón donde muy elegantes parejas, con vestidos de noche, bailan con sutileza exquisita.



Figura 17. Publicidad de una película argentina para la reinauguración del Teatro Puerta del Sol. Fuente: “Teatro P. del Zol”, *El Día*, 8 de octubre de 1936: segunda.

De manera que el emergente público del Quito urbano creció sin el teatro como una experiencia concreta a la que realmente pudiera acceder. Los medios daban más cobertura a los toros u otros eventos, considerados de interés más popular.¹⁵¹ Al tiempo que el espectador cinematográfico asistía asiduamente a vivir una experiencia individual, en la oscuridad de la sala; experiencia anticipadamente conocida y garantizada (suspenso, pasión, acción), que de paso le habría el acceso a otros mundos absolutamente nuevos. En esta experiencia incidió la moderna noción de glamour, que seduce combinando en el espectador envidia social e impotencia, disueltos en envidiables ensueños.¹⁵² Ocasionalmente, como en 1934, el Bolívar también sirvió para

¹⁵⁰ *Ibíd.*, *El Día*, 8 de octubre de 1936: 2.

¹⁵¹ “Compañía Alta Comedia” [publicidad], *El Comercio*, 19 de enero de 1936: 2; “Segunda Corrida de Temporada” [publicidad], *Ibíd.*, 19 de enero de 1936: 2; “La corrida de ayer”, *Ibíd.*, 20 de enero de 1936: 2.

¹⁵² Se sigue la propuesta de John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015).

presentaciones escénicas de alto calado, pues estaba acondicionado a tal efecto, como la presentación de la Compañía Italiana de Operetas Lea Candini.¹⁵³

Pero la influencia del cine era ya evidente a mediados de los años 30, cuando los rostros de Clark Gable y William Powell ocupaban, con actitud de dueños de casa, las grandes publicidades gráficas,¹⁵⁴ y la ostentación de “Cleopatra” —“el espectáculo que eclipsa las maravillas de todos los tiempos”—¹⁵⁵ expulsó a las compañías locales. Los anuncios prometían dramas intensos, experimentados desde la omnipresencia promiscua del primer plano cinematográfico, vividos por bellezas supremas —que desplazaban a la farándula local con un glamour que los medios de masas enseñaban con tenacidad cotidiana, en grandes superproducciones (desde un naturalismo de estudio que arrasaba con la evidente artesanía de la producción teatral).¹⁵⁶ En ese nuevo encuadramiento, como sucedió a nivel global, el enfoque no era el arte, e incluso las narrativas pasaron a un segundo plano. Los medios apuntaban, obnubilados, a estrellas concretas: actrices y actores. Su valor estaba mucho más allá de la interpretación, para entonces ampulosa, el inicial desentendimiento entre el código maximalista del teatro de gran formato y los requerimientos contenidos que exigen los planos cortos. A quien había que emular era a las nuevas estrellas, aquellas que estaban por encima del bien y del mal, por sobre las preocupaciones reales del ciudadano medio.

A la vez, esto iba constituyendo y respondía a una nueva psicología del sujeto urbano del capitalismo en consolidación, sus deseos y proyecciones. Al tiempo, con el advenimiento de la censura efectiva o moral que desplegó posteriormente, se abrió para buena parte del público la posibilidad de experimentar pulsiones sensuales (anteriormente reprimidas desde el púlpito o el estrado) en una fantástica empatía. Para unos ojos apenas urbanizados, abiertos al asombro de la novedad, el cine fue un punto de atracción que borró fácilmente el tiempo tangible de lo teatral.¹⁵⁷ A la par, en el cine, diversión más eficaz y estimulante, la vida parecía exponerse, en oposición al teatro, donde la representación se hacía evidente. Los límites técnicos, actorales, logísticos del

¹⁵³ “Compañía Italiana de Operetas Lea Candini” [publicidad], *El Comercio*, 6 de agosto de 1934: 2.

¹⁵⁴ “Teatro Bolívar” [publicidad], *Ibíd.*, 22 de febrero de 1935: primera.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, 1 de marzo de 1935.

¹⁵⁶ Noël Burch analiza el éxito global del cine por la manera en que originalmente explotaba pulsiones sensuales de un público ávido de sensaciones vitales, fundamentalmente en capas populares, en potencial desborde. Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (Madrid: Cátedra, 1987).

¹⁵⁷ Sobre el desarrollo de la ciudad véase Cecilia Durán, *Irrupción del sector burócrata en el Estado ecuatoriano: 1925-1944. Perspectiva a partir del análisis de la vida cotidiana de Quito* (Quito: Abya-Yala, 2000).

teatro local —que no había logrado hacer escuela— eran remarcados ante el contraste interpretativo y verista que abrió el cine sonoro.

Para un público consumidor en emergencia, al que se le enseñaba la función de fuga y alienación de los bienes de entretenimiento que evaden el cuestionamiento, el teatro (fundamentalmente de texto) dejó de ser atractivo, en contraste a la parafernalia visual del cine. El producto cinematográfico garantizaba estímulos y satisfacciones, a diferencia del teatro, cuyo resultado podía, y era, fallido en constantes ocasiones. Lo dicho coincide con la lectura que, en 1947, hizo el estudioso Ricardo Descalzi, quien consideraba que, mientras a nivel mundial, las mismas particularidades del teatro como experiencia artística le habían permitido regenerarse tras el golpe de la industria cinematográfica, en el Ecuador la debilidad económica no permitió apuntalar la práctica resquebrajada: “sin mayor esperanza de revivir a la cultura teatral [...] el público de Quito perdió la costumbre de admirar buen teatro, se amoldó al cine, al que se entregó sin reservas, engolfándose en sus truculencias”.¹⁵⁸ Antes, propone el autor, el público local, que no aceptó el cine mudo, ocupaba el Teatro Sucre “como un gesto de distinción y buen gusto”, para asistir a las novedades mundiales.¹⁵⁹ También recalca el esfuerzo tenaz de los actores, “su lucha contra un ambiente, cuyo público se volcaba hacia la pantalla sonora”.¹⁶⁰ Años antes, el investigador había ya hablado de cómo el teatro estuvo por la crisis económica, que redujo consumos suntuarios, como el escénico.¹⁶¹

No obstante, Descalzi no considera lo que para este trabajo es una clave del fenómeno teatral: la incidencia directa que la crítica ejercida por los impresos y cómo su ausencia, cada vez mayor, constrictó la práctica, pues era factor fundamental en el devenir de la experiencia teatral, en tanto construía no solo su visibilidad y existencia, sino también modelos de comprensión para los creadores y para el público, que permitían el despliegue y la transformación de las propuestas. En esa medida, para el teatro local, la mirada que las publicaciones tuvieron sobre su actividad fue un factor

¹⁵⁸ Ricardo Descalzi, “El teatro moderno en Quito. El estreno de ‘Casa de Muñecas’”, *Letras del Ecuador*, n.º 23 (mayo 1947): 12.

¹⁵⁹ *Ibíd.*

¹⁶⁰ Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), vol. 3, 740.

¹⁶¹ “Como consecuencia de este orden de cosas, el público de Quito perdió la costumbre de admirar buen teatro, se amoldó al cine, al que se entregó sin reservas, engolfándose en sus truculencias”. Descalzi, “El teatro moderno...”, 12.

determinante no solo de su emerger y sino también, por ausencia, en su silencioso ocaso.

Capítulo cuarto.
Escena, dramaturgia e identidad
Entre el drama de autor y la estampa de costumbres

“El arma capaz...”
 “El arma, coño...”
 “La de ellos no es útil, hijito”
 “La del teatro en mis manos...”
 “Manos asesinas, pes...”
 “¡El teatro!”
 “¿Qué?”
 “Es nuestro trabajo, cholito...”
 “Lo demás es pendejada, carajo...”
 “¡Gritar desde la escena!”
 “¿Gritar?”
 “Las ideas de las obras ajenas...”
 “Al gusto de ellos...”
 “A mi gusto...”
 “¿En qué molde, coño?”
 “En el mío...”
 “Sólo los amos con capaces, taitico...”
 “Seré, carajo...”
 “¿Cómo, pes?”
 “Muchos lograron al expresar la tragedia de los suyos...”
 “Les fue mal, chilito, cholito...”
 “También será mi arma...”
 “Permitida, coño...”
 “Propia, carajo...”¹

En los casi 15 años de duración del fenómeno de compañías teatrales locales que se vivió en Quito, algunos creadores procuraron devenir dramaturgos. En muchos casos comenzaron sus primeras pruebas en el teatro, para después abandonarlo y consolidarse en géneros artísticos francamente literarios, como la novela o la poesía. Pese al interés que despertó un teatro de autor que construyese obras de larga extensión, no llegó a constituirse como un sistema poético, reduciéndose, más bien, a esfuerzos atomizados.

¹ Jorge Icaza, *Atrapados I. El juramento* (Buenos Aires: Lozada, 1972), 214. Corresponde al monólogo interior de un actor que decide dedicarse a la dramaturgia como herramienta de lucha política. En su biografía literaria, el autor marcó su paso a la escritura dramática también como parte de su conciencia y compromiso político. En el fragmento citado usa un recurso de monólogo interior al que regresa con gran regularidad en toda la obra. Para Icaza, el teatro debía ser una herramienta de desenmascaramiento y lucha contra los explotadores, de origen hacendatario, que ahora controlaban el aparato estatal con absoluta discrecionalidad apuntalando sus intereses particulares.

De manera paralela, el sainete, un género chico surgido en la parte de cierre del espectáculo, y que adquirió el nombre de estampa (asimilado del género periodístico de costumbres), se consolidó al cerrar la década de los 30, en la única compañía que sobrepasó el período. Con el paso del tiempo, el género en sí perdió diversidad y pasó a ser restringirse a las vivencias de un personaje particular: Evaristo Corral y Chancleta, en casi todas sus obras narradas. El actor que lo representó, Ernesto Albán, monopolizó el género a tal nivel que pasó a ser casi un sinónimo de estampa; pese a que en formas populares, como el teatro callejero, la estampa se mantiene como parte de sus recursos e, incluso, se encuentra en formas de difusión contemporáneas, transmitidas por internet.

El presente capítulo busca pensar, a la par, en las condiciones que produjeron determinados tipos de obras y las que coartaron la posibilidad de constituir un movimiento dramático con creadores estables y regulares, en tanto no logró consolidarse un sistema dramático firme. Esta reflexión se adscribe a la perspectiva que vincula la historia social y cultural, propuesta por autores como Stephen Greenblatt, quien concibe que “la obra de arte es el producto de una negociación entre un creador o una clase de creadores y las instituciones y las prácticas de una sociedad”.² Así mismo, se reflexionan las causas por las que la estampa, que exploró facetas de un realismo de denuncia (con un conflicto apenas esbozado para dibujar condiciones), terminó por constreñirse en un único personaje, encarnación del mestizaje de la clase media trabajadora, que si bien mantuvo pinceladas sobre los caracteres locales, desde el humor apuntó a la crítica de coyuntura y al cinismo festivo como actitud vital.

Si se sigue al investigador Raul Castagnino, quien insiste que solo la regularidad y la recurrencia de la práctica escénica vincula a autores, actores, público y crítica, en una producción y consumo que pueden configurarse como poéticas territoriales,³ se deduce que esa repetición, a la vez que construye un canon abre la posibilidad de su ruptura, permite la conformación de un sistema teatral como práctica y como ámbito, para la reproducción, puesta en tensión y evolución, de códigos poéticos. De su parte, Osvaldo Pelletierri, estudioso del teatro argentino, propone que en un sistema teatral activo y prolífico, el creador no solo responde en su producción, sino que de ahí toma

² Stephen Greenblatt, “Towards a poetics of culture”, citado por Roger Chartier, “La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas”, en *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, dir. por Ignacio Olabarri y Francisco Javier Caspistegui (Madrid: Universidad Complutense, 1996), 20.

³ Raúl Castagnino, *Sociología del teatro argentino* (Buenos Aires: Nova, 1963).

estrategias escénicas, dramáticas, rítmicas, etc. De manera que el sentido de la forma dramaturgica requiere producirla y consumirla asiduamente. Al estudiar los procesos de periodización del teatro argentino, insiste en la necesidad de rupturas y continuidades de las poéticas, dentro del sistema teatral, en procesos constantes de reconfiguración. En relación al texto dramático (igual que a la experiencia escénica, más difícil de rastrear) el autor argumenta que un sistema teatral constituye:

una fuerte textualidad, con sus modelos propios, a que a partir de sus cambios e intentos de rupturas va evolucionando en el tiempo. Sus convenciones, su verosímil, tienen su propia legalidad, modulados por sus relaciones con una comunidad de receptores. Su marcha está aclarada por su «historia interna» -la evolución de las formas, pero sus cambios se explican por sus contactos con la serie social, especialmente por sus vínculos, sus aperturas a nuevos públicos.⁴

En esta línea de reflexión, es claro que los autores quiteños no tuvieron la experiencia de esas múltiples prácticas discursivas, con las cuales contrastarse y dialogar, razón por la que no llegó a consolidarse un sistema teatral, pese a toda la expectativa abierta.

La producción ecuatoriana sobre este viejo y poderoso género literario es notablemente reducida. Hasta hoy no ha llegado a establecerse un movimiento organizado en el campo teatral y, por sí mismo, aún no es posible hablar entre nosotros de una obra realizada en este sentido. Las contadas piezas de teatro que se han publicado, a pesar de su relativo valor, no representan todavía todo lo que puede y debe dar un pueblo en su trabajo cultural. Pero existen razones suficientes para creer que está cercano, casi anunciado el momento en que en el Ecuador cobre fuerza, se haga vigoroso y fecundo el cultivo del género teatral. Este momento será trascendental para la literatura nacional, porque señalará una etapa completa en nuestras letras, bastante bien representadas ahora por otros géneros, el novelístico y poético, por ejemplo.⁵

La reflexión, presentada en la revista *Anales de la Universidad Central*, en 1943, ya concluido el período de estudio de este trabajo y cuando el teatro de compañías había pasado como fenómeno social de incidencia en las prácticas culturales de la ciudad, evidencia una perspectiva donde el teatro se sigue de un tipo de género literario, del que el espectáculo escénico sería apenas una forma de exposición.⁶ En continuidad de

⁴ Osvaldo Pellettieri, "Modelo de periodización del teatro argentino", en *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, ed. por Osvaldo Pellettieri (Buenos Aires: Galerna, 1992), 70.

⁵ Alfredo Chaves, "Los suplementos de literatura nacional", *Anales de la Universidad Central del Ecuador* LXX, n.º 317-318 (enero-junio 1943): 317.

⁶ Es significativo que, más allá del encomio de la obra que se presentaba en la publicación y de la que este fragmento es parte, no se encuentra ningún signo de producción cultural ampliada en el período que justificase el optimismo del cronista, que más bien parece una afirmación de deseo que una comprobación certera.

interpretación de las problemáticas del fenómeno, en un posterior 1956, el dramaturgo Francisco Tobar García, en un balance de la escritura para escena, seguía encontrando que no solo no se había conformado un “teatro nacional”, sino que aún se esperaba la presencia de dramaturgos dedicados a la profesión.⁷ La observación insiste en que la ausencia de trabajo impide no solo gestar poéticas personales, sino desplegar tendencias y escuelas. En esa medida, y bajo el criterio de que el período de estudio puede ser ejemplar también en ese aspecto, este capítulo se centra en ese tipo de problemáticas.

Para analizar el marco dramático del período 1924-1939, se divide el trabajo en tres partes. La primera sección plantea cuáles fueron las condiciones de posibilidad que abrieron las puertas a la creación de textos dramáticos hechos para ser representados, pese a lo cual, en su mayor parte, los autores no llegaron a insertarse como parte del proceso productivo del modelo teatral en desarrollo, sino que se sucedieron como un acontecimiento creativo autónomo y anterior. El advenimiento del fenómeno social de compañías que arrancó en 1925 abrió la posibilidad de la gestación de campo creativo específico de dramaturgo y la necesidad para conformar un sistema teatral realmente afincado en territorio, con un autor textual que no produce para la lectura y publicación sino para la representación.

En la segunda parte se piensa cómo se expresó el drama de autor de largo aliento en el período, principalmente alrededor de las temáticas enfrentadas y las tensiones posibles que hubo entre las exploraciones escénicas y la emergencia del movimiento literario ecuatoriano, posteriormente categorizado como Generación del 30, que conmocionó y activó la creación escrituraria del país y proyectó a nivel internacional a autores fundamentales como Jorge Icaza. El presente capítulo reflexiona por qué esa tendencia fue incapaz de consolidarse en escena. Aquí se exploran las posibles causas por las que la literatura no se desplegó en el teatro de largo aliento. También se hacen someras referencias a la experiencia de Jorge Icaza como dramaturgo, pues fue el más significativo cultor de las exploraciones activas en el período de estudio, tiempo de gran expectación respecto a la dramaturgia, especialmente entre 1928 y 1932, años en que escribió las obras se pusieron en escena en la ciudad. En esta sección se plantea cómo los pocos dramaturgos locales mantuvieron diálogo y contemporaneidad con la parte textual del teatro de la región, de manera que las influencias de las vanguardias y de

⁷ Francisco Tobar García, “Teatro durante los años de 1944 a 1956 visto por un autor”, en *Trece años de cultura nacional. Ensayos Agosto 1944-1957* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957), 83-100.

autores como el italiano Luigi Pirandello reconfiguraron sus fronteras temáticas y de representación, aunque no adquirieron una estabilidad escénica local que les permitiese ver sus límites o insertarse en un sistema teatral productivo.

Finalmente, en la tercera parte se hace una aproximación al surgimiento de la estampa como género costumbrista, desde los cuadros cómicos de personajes locales, los tanteos en formas cercanas al realismo social, así como el paso de la forma costumbrista humorística a un esquema costumbrista/coyuntural/cínico festivo, que terminó por afirmarse en la figura del actor Ernesto Albán, aproximación relevante porque apenas existen referencias explícitas sobre la forma en que se desarrolló, pese a la reiteración bibliográfica sobre la presencia e importancia del género corto en la escena quiteña surgida en el período. Aunque las fuentes primarias consultadas tampoco profundizan en el tema, rescatar esas huellas puede aportar a repensar esa práctica, tan recurrente en el territorio.

1. Condiciones de posibilidad y desarrollo de la dramaturgia local

En los estudios críticos sobre la dramaturgia previa al período de eclosión, en general hay una coincidencia de criterios: los autores que procuraron escribir bajo el formato teatro —diálogos junto a algunas descripciones de situaciones—, desconocían el funcionamiento del género escénico y sus exploraciones fueron básicamente ejercicios literarios dialogados, sin acción escénica.⁸ La falta de conocimiento del sentido de la teatralidad, de la experiencia de la puesta, debido a la ausencia del género —desde verlo hasta probar cómo realmente funcionaba lo escrito encarnado—, hicieron que muchos escritos tuviesen una tendencia a lo discursivo-declamativo, con largas parrafadas de monólogos, que evidenciaban la voluntad literaria de los autores y los textos. No conocían las implicaciones escénicas, por sobre lo simplemente textual, y en varios libretos se puede percibir que la intención es discursiva-expositiva, y el ejercicio escénico solo sería encarnar la palabra, con total ausencia de instinto escénico.⁹ Novelistas, cuentistas o poetas —junto a profesionales de la más diversa índole— incursionaban en la dramaturgia ocasionalmente, procurando mostrar más su amplitud de registro que requeridos por las exigencias de una exploración escénica o de un

⁸ Hernán Rodríguez Castelo, Francisco Tobar García, Santiago Rivadeneira, entre otros.

⁹ El gran ejemplo de esto es el caso de Juan Montalvo, intelectual fundamental del siglo XIX, que escribió varias obras dramáticas sin proyección escénica, como Hernán Rodríguez Castelo analiza a profundidad. Hernán Rodríguez Castelo, “El teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892”, en *Teatro Ecuatoriano* (Guayaquil / Quito: Ariel, s.f.), 9-38.

posible éxito en las tablas que generase réditos económicos. Ejemplo típico de ello son los textos del ochocientos: *El libro de las pasiones*, de Juan Montalvo o *El Diez de Agosto*, de Abelardo Moncayo.¹⁰

La tendencia recurrente de diversas voluntades literarias de expresarse, ocasionalmente, en la dramaturgia no expresaba necesariamente una vocación escénica, ni siquiera dentro de lo que se comprende como esencialmente teatral, donde el texto es un sistema simbólico más, que debe integrarse a los otros.¹¹ En coincidencia con varios autores, es posible afirmar que el dramático era considerado un género literario más, que todo autor debía explorar. No debe olvidarse que el texto teatral, desde los clásicos griegos en adelante, sirvió como ejercicio declamatorio en colegios y estamentos universitarios coloniales; y sus muy ocasionales presentaciones en público terminaban por ser formas expresivas, siguiendo la tradición de los actores de las obras trágicas francesas del siglo XVII, al estilo de los clásicos Jean Racine y Pierre Corneille más que la suelta forma de comedia cercana a Molière. Como hipótesis que podría desarrollarse en una nueva investigación, se propone que fue una estrategia de continuidad de las formas discursivas coloniales, donde el ejercicio de declamación tenía más intención de formar en la palabra a los estudiantes de colegios manejados por jesuitas, para la declamación de púlpito y estrado, que su proyección en el sistema cultural general. De manera las compañías dramáticas locales ignoraron esos textos durante el primer período de despliegue, en el segundo quinquenio de la década de los 20.

Estas obras, pergeñadas por intelectuales con vocaciones literarias, en ocasiones fueron montadas por grupos amateurs o estudiantiles, sin generar un mínimo proceso de continuidad y raramente pasaron de eventos sueltos, casi siempre vinculados a actividades conmemorativas, que justificaban la representación.¹² Algunas de estas exploraciones dramáticas locales fueron montadas en espacios escolares, siendo ese uno de los nichos principales donde este tipo de teatro se presentó, casi siempre, por una única vez.

¹⁰ Juan Montalvo, *El libro de las pasiones* (La Habana: Publicaciones de la Revista de la Universidad de la Habana, 1893); Abelardo Moncayo, *El Diez de Agosto. Drama histórico en cinco actos* (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1897).

¹¹ Tadeusz Kowzan, *El signo y el teatro* (Madrid: Arcolibros, 1997).

¹² Un particular ejemplo de ello es la obra del presbítero y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia, José María Coba Robalino, *Ensayos dramáticos de prehistoria y protohistoria ecuatorianas (fundados en los estudios de varios sabios americanistas modernos)* (Ambato: Imprenta Escolar, 1932), que publicaba la obra arguyendo que correspondía al pedido de docentes para difundir sus investigaciones. El primero, “El origen de los Caras”, narra cómo habrían migrado de la zona de Yucatán al actual Ecuador, siendo cristinos de origen escocés.

Una obra que recoge las expresiones del teatro local de forma detallada y, por ello, fuente historiográfica fundamental es la extensa indagación de Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, publicada en seis tomos, en 1968, donde relevó, con vocación de totalización, las obras escritas que pudo recuperar, aunque sin jerarquización o evaluación; enumeró los textos encontrados, con el número de actos y personajes, época de acción, género, fecha de publicación (o condición de inédita), fecha de estreno (de haberlo), grupo que la montó (de ser el caso), junto a una reseña de la historia y un análisis final de cada una.¹³

Con reflexiones cortas sobre análisis estructurales, que procuran dar periodicidades o agrupar géneros y poéticas, el criterio de Descalzi adolece de poco estudio o análisis sobre el acontecimiento escénico, constriñéndose prácticamente a los textos dramáticos, muchos de ellos solo publicados, y algunos por gestión del mismo autor, sin llegar a ser representados. Respecto al fenómeno de compañías de los 20 y 30, aunque reconoce su importancia, apenas le dedica unas cuantas carillas, y sobre actores y ejecutantes prácticamente no hay indagación, más allá de adjetivos encomiosos al nombrar a algunos de ellos. Pese a lo cual, la obra de Descalzi es una fuente historiográfica de inmensa utilidad y riqueza, así como referencia necesaria para rescatar un tipo de práctica artística que tiende a ser desechada. Gran cantidad de los textos que el autor rescata, de no ser por él, no habrían dejado huellas de ningún tipo.

En su tiempo de publicación, la obra de Descalzi llegó a ser criticada en los siguientes términos: “la monumental obra titulada *Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano* por el Dr. Ricardo Descalzi, es decir; la historia de una cosa inexistente en nuestro país, por cuya razón merece el Premio Nobel”,¹⁴ mientras otras reseñas pusieron en cuestión su celo por rescatar obras sin valor, llegando a afirmar que “probablemente ningún otro país tendrá una historia tan exacta y exhaustiva de los esfuerzos teatrales

¹³ Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, 6 vol. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968).

¹⁴ Manuel del Pino, “Las declaraciones del doctor Descalzi” [columna del lector], *El Tiempo*, 7 de noviembre de 1970: 11. “Me han asegurado que su edición costó DOS CIENTOS MIL SUCRES a la Casa de la Cultura Ecuatoriana”, agregaba el cronista, surgida en medio de un conflicto sobre la autoría de una obra que Descalzi afirmó tenía un origen precolombino, el “Diun-Diun” o “Los Quillacos”, que parecía un descubrimiento medular para la historiografía regional –que apenas ha podido recuperar dos o tres formas que podrían aproximarse a las dramáticas previas a la conquista- y que sería posteriormente desmentida, con escándalo mediático incluido, en medio de tensiones sobre hacia dónde debía dirigirse la práctica teatral de la época. Respecto a esta disputa en particular y sobre las tensiones historiográficas entre Descalzi y otro intelectual de la época, Hernán Rodríguez Castelo en la década de los sesenta y setenta, estoy preparando un ensayo dedicado particularmente al tema.

como esta ‘Historia’, en eso radica un mérito muy especial”.¹⁵ Para el momento de la polémica, 1968-1970, Descalzi era el presidente del Instituto Ecuatoriano de Teatro, parte de la Casa de la Cultura. En una expresión de honestidad intelectual y conciencia de la utilidad historiográfica futura de su propia obra, el autor planteaba al inicio de su texto.

Alguien, con justa razón, tendría derecho a sugerirnos: si en realidad hay tanta obra sin valor, ¿por qué incluirla, por qué removerla y solo tomar lo meritorio, dejando a un lado lo inútil y desaprensible? Desde el momento en que nos sentimos obligados a trazar estas páginas, consideramos como un deber reconstruir la historia completa del teatro ecuatoriano, y en esta virtud, y en base a nuestra intención, no dejar aparte a nadie quien no haya escrito bien a mal para la escena. No es esta una Antología, no es una recopilación de la obra de talento, es la caja de Pandora de toda la temática teatral, de su buen o mal gusto, de su exaltación o descredito, pero eso sí, de todo cuanto ha llegado en una u otra forma a impresionar o no a un público, valorando en su puro concepto el esfuerzo intelectual, calificado o no, pero esfuerzo al fin.¹⁶

Sin embargo, no se puede dejar de recalcar, ante la titánica tarea de leer, reseñar y analizar todas las obras halladas, la exclusión, como perspectiva estructural que apuntala el autor y buena parte los creadores a los que se refiere, de manera constitutiva: queda por fuera el acontecimiento escénico. La rigurosidad excesiva que Descalzi tiene con los textos dramáticos no lo tiene con el acontecimiento escénico, del que apenas releva algunas situaciones, sin profundidad. Parecería evidente que también él consideraba a la textual como la base, reduciendo la puesta a un anexo donde los cuerpos encarnan la palabra. En los seis tomos —fundamentales y necesarios para cualquier aproximación al teatro ecuatoriano hasta fines de los sesenta del siglo XX— la escena está poco presente, y se echa en falta. Este desbalance no es nuevo para la experiencia escénica local: juntas administrativas del Teatro Sucre, jurados de concurso dramáticos o escénicos, siempre estuvieron constituidos por autoridades o intelectuales literarios o musicales, pero nunca por creadores escénicos. Como Descalzi, autor dramático él mismo, la mayor parte de los intelectuales que encabezaron y estudiaron el campo cultural de la ciudad provenían del ámbito letrado. Recién para la década de los 50 el dramaturgo y crítico, Francisco Tobar García, produjo una reflexión, también ocasional, sobre el teatro vivo, quizá por ser un creador escénico.

¹⁵ Paul Engel, “Historia crítica del teatro ecuatoriano”, *Letras del Ecuador*, n.º 140 (diciembre 1968): 18.

¹⁶ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 1, 89.

Como se desprende de lo dicho, la extensa lista de obras dramáticas recuperadas por Descalzi fueron escritas como un ejercicio solitario de creador literario, para la imprenta más que para la escena. La forma dialogal no lleva a la acción escénica (gente que vive) sino a la expositiva (gente que habla), donde la teatralidad operaría en tendencias a situaciones melodramáticas, reduciendo a eso lo particularmente escénico. Por ello, cuando el fenómeno teatral comenzó a configurarse, se hizo evidente que los autores dramáticos eran “muy escasos en número, por falta de ambiente, de estímulo, de facilidades para el estreno de sus obras”.¹⁷ A la vez, sin experiencia en las puestas, los potenciales dramaturgos no tenían en donde probar sus propuestas.

Ya en 1915, cuando el fenómeno teatral aún no se desplegaba, el reglamento emitido para el Teatro Sucre apuntaba a un ideario de fomento de la producción local desde la institución. Como se recordará, el artículo 38 especificaba que “las Compañías dramáticas o de zarzuela no podrán negarse a representar a su costa una obra dramática nacional, cuando fuere presentada para el efecto, por la Junta Censora”,¹⁸ conformada por el Director General de Bellas Artes, el Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, un Concejero Municipal designado el Director del Conservatorio Nacional de Música y de un representante de la Prensa, quienes terminaban definiendo la política de las artes elevadas en la ciudad. Clave es notar, como se ha mencionado en el anterior capítulo, la ausencia de dramaturgos o artistas escénicos en el cónclave.

Si bien una reseña de 1925 afirmaba que la ley obligaba a “que toda empresa lírica o dramática que llegue al Ecuador represente, por lo menos, una o dos obras nacionales”. Luego explicaba que no había podido cumplirse “al pie de la letra esta disposición tan atinada, siendo la más poderosa la escasez de repertorio nacional”, aunque celebraba optimista que se estaban “echando las bases de nuestro teatro, [y] comienza a brotar la dramaturgia y conviene, por lo mismo, que se representen las obras precursoras de nuestra escena”.¹⁹ Pese a disposición legal, un intento artificial de fomentar la dramaturgia local, eran ocasionales las puestas. En septiembre 1925, cuando le fue concedido por casi un mes el Teatro Sucre a la “Compañía Cómica Argentina Esteban Villanova”, esta anunció que montaría “algunas piezas dramáticas nacionales”,

¹⁷ “Crónica teatral”, *El Comercio*, 18 de agosto de 1925: 3.

¹⁸ “Reglamento del Teatro Nacional ‘Sucre’ ”, *Registro Oficial* 877 (año III), 16 de agosto de 1915, Art. 39. Firmado por Pedro Traversari, como director general de Bellas Artes.

¹⁹ “Crónica teatral. Con los actores, los autores nacionales – El reglamento de teatros – Algunas obras juveniles – Una empresa que propaga comedias americanas”, *El Comercio*, 18 de agosto de 1925: 3.

como *Amor prohibido*, del guayaquileño Humberto Salvador,²⁰ publicada en 1924, drama de amores entrecruzados con hijos no reconocidos y sospecha de traiciones. Salvador se había formado en el curso de declamación de Abelardo Reboredo, en 1924.²¹ Un editorial de *El Comercio*, que recalca no sabía cuáles podían ser las otras obras, agregaba lapidario:

Porque a decir verdad, solamente que haya algunas obras inéditas de nuestros ingenios, pudiéramos pensar en que la temporada de obras nacionales alcanzará algún triunfo y tuviera algún interés, pues las que nos son conocidas y se han representado no son para sostener ni volver a despertar la curiosidad.

La nota aclaraba que el problema no era la cantidad de obras escritas, que sí las había, sino que “no han alcanzado el desarrollo estético y la perfección que en otros más afortunados países. Nos falta el númen de las tablas, el sagrado númen, que consiste en llevar a escena trozos de la vida real, combinados con arte, pero con seres vivos, de palpitante y exacta realidad”, palabras a las que le seguían una evaluación de los géneros explorados por los literatos dramaturgos: costumbres y tesis, historia, comedia fantástica, tragedia pasional.²² La observación del cronista expresaba un nudo fundamental para el desarrollo de poéticas en territorio: es en la encarnación en escena donde el texto dramático prueba su condición teatral.

La obra de Salvador no llegó a ser montada, pero sirve de termómetro de la situación de la dramaturgia local.²³ De todas maneras, antes de salir del país, la compañía Villanova “se empeñó en ensayar algunas obras nacionales y tuvo la mejor voluntad para estudiar la del juvenil dramaturgo Humberto Salvador; pero el tiempo le vino estrecho”, según registrada la prensa.²⁴ No deja de ser llamativa la tensión identitaria primigenia de ese tipo de montajes: obras que proponían, desde la perspectiva de autores locales, representar un sentir social, pero que eran presentados

²⁰ Humberto Salvador, junto a Pablo Palacio, fue de los representantes más importantes del movimiento literario vanguardista de los 30. También está incluido en el Grupo de Quito, de autores realistas de la Generación del 30, como Enrique Terán.

²¹ Enrique Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991), 112.

²² “Teatro nacional”, *El Comercio*, 1 de septiembre de 1925: 3.

²³ “Teatro Sucre: despedida de la compañía argentina ‘E. Villanova’”, *Ibíd.*, 8 de octubre de 1925: primera. Como se mencionó en el capítulo tercero, al irse de la ciudad Villanova aseguró que “se empeñó en ensayar algunas obras nacionales [...] más la enfermedad de la primera actriz [...] vino a descomponerlo todo”, y prometió agregarla a su repertorio, acción de la que no se ha encontrado registros.

²⁴ “Despedida de la compañía Argentina ‘E. Villanova’”, *Ibíd.*, 3 de septiembre de 1925: primera. En la nota, incluso se insiste en que “los actores se habían encariñado [con los personajes], ya por la poesía que encerraban, ya también por la simpatía del autor”.

por intérpretes extranjeros, que tienen otras formas dialectales y gestuales. Pero en las reseñas periodísticas este se constituyó en un motivo de cuestionamiento. ¿Qué hacía que no hubiese choque entre esas formas actorales y humanas y los textos locales? Lo que salta a la vista es la vocación claramente moderna de los textos, de problemáticas y temáticas que no se preocupan por el carácter local sino por exponer problemáticas de clases sociales en el esquema capitalista moderno, para los sectores medios, que encontraban temáticas comunes, independientemente de su espacio de origen.²⁵

Si se piensa que el ambiente de la historia de desarrolla en el hábitat de la vida burguesa urbana, en cierta medida genérica, es posible considerar que no necesariamente existe choque con ese tipo de ejecuciones, como no lo había con las obras más comerciales y de tendencia burguesa-universal que representaron los grupos locales, pues el localismo no llegaba a ser el eje sobre el que el conflicto se desarrollaba. En el segundo apartado de este capítulo se profundiza en la idea de que las obras de autor de largo aliento no apostaron, sino ocasionalmente, por la particularidad. El modelo, como planteaba una nota de vocación editorial de *El Comercio*, dentro de una dura crítica a la falta de profesionalismo y dedicación, proponía para lograr que “estas compañías respondan verdaderamente a su carácter de nacionales hace falta la frecuencia con la que debiera llevar a escena la producción dramática de los escritores ecuatorianos”.²⁶ En este esquema, rompiendo definitivamente el dilema del huevo o la gallina, una reflexión recurrente era que si las compañías montasen obras locales, fomentarían el desarrollo de los dramaturgos, que sin ese incentivo no tenían razón para escribir para escena.²⁷

Las compañías locales iniciaron sus exploraciones utilizando los textos dramáticos de moda en la península y después algunas traducciones ocasionales de obras francesas, también de éxito en su país de origen.²⁸ El interés despertado por estos grupos reactivó el deseo de potenciales dramaturgos de intentar suerte en el circuito. Debe recordarse que, para entonces, la producción regional de teatro tenía gran actividad y había pasado a ser una posible fuente de ingresos económicos para muchos de sus creadores. Sin embargo, la opción de las agrupaciones escénicas en sus momentos iniciales fue no montar las obras de autores nacionales, tanto por las pocas

²⁵ Este tema se desarrolla en el segundo acápite del capítulo.

²⁶ “Consideraciones acerca del teatro nacional”, *El Comercio*, 23 de marzo de 1927: 5.

²⁷ “Por el arte nacional. Las clases de declamación”, *Ibíd.*, 8 de octubre de 1924: primera. Nota también referida por Campos, *El canto del ruiseñor*, 155.

²⁸ Véase el capítulo primero del presente trabajo.

opciones, como por los límites escénicos de los textos, dado que, como se ha mencionado, los autores no eran dramaturgos sino literatos que exploraban el género dramático.

La decisión de montar obras de autores nacionales fue también una opción de cada grupo, cuya opción se hace evidente en las obras que montaron. Desde 1926, la Compañía Dramática Nacional y, tras su fragmentación, todas aquellas en las que Marco Barahona participó como director (en varias de las cuales estuvo Marina Moncayo y, con el tiempo, Jorge Icaza y Ernesto Albán), fueron las que pusieron en escena textos de autores nacionales. Esta preferencia respondió también al género de obras dramáticas escritas, la mayoría de voluntad de drama serio, no así comedias y zarzuelas, que no tuvieron activos cultores locales, aunque ocasionalmente coquetearon con esos géneros, como sucedió con Manuel Salgado V., en “Un potaje comunista”.²⁹

Se debe marcar que, dentro del modelo de producción de compañías que se estaba desarrollando, había una particularidad fundamental en el tipo de dramaturgo que se demandaba y requería. No aquel que usaba el formato drama como un modelo de despliegue de la forma literaria, como podrían ser las tan criticadas obras de Montalvo u otros autores que en lo textual fueron ampliamente reconocidos, sino como un tipo de texto pensado para funcionar dentro del juego escénico, y que hace de la palabra un sistema simbólico más, que debía trabajar en relación a otros que debían actuar en imbricación dentro de una puesta en escena. Hacer del texto parte, y no eje, era parte de la demanda para el dramaturgo que producía para la escena.

A la par, este tipo de creador trabaja en función no de una proyección imaginada de puesta, sino bajo la conciencia explícita de esa ejecución, integrándose a la práctica del ámbito teatral como un agente más, en relación a esa misma producción. El texto dramaturgico demandaba, desde ese carácter, una voluntad de imbricación productiva que dejaba de ser la imaginada. En este punto, se debe hacer una distinción que sobrepasa lo creativo y apunta a lo productivo: el creador teatral produce un tipo de “obra no terminada”, que demanda para su existencia la puesta en escena. Esto implica que el escritor debe insertarse de manera activa con un colectivo determinado o, de forma colateral, produciendo un texto para que algún equipo lo asuma, en un tipo de forma productiva de creación, de la que él pasa a ser un engranaje necesario.

²⁹ Inédito.

Esto, de acuerdo con la propuesta de Castagnino, implica continuidad creativa, tanto para configurar y pulir poéticas, así como para lograr que el ejercicio creativo sea una forma activa de producción, y no un ejercicio aledaño entregado de manera ocasional. A diferencia de las demás formas literarias, la dramática demanda de unos y otros que encarnen la propuesta, para que en ella cobre sentido, proyección y pulimento. Sin absolutismo, se puede marcar que los autores dramáticos más significativos siempre han compuesto pensando en la escena primero.³⁰ El texto teatral, en su condición de material de difusión, suele ser posterior, “sobrante” que merece recuperación pero que no es el sentido de su producción.³¹ Bajo estas condiciones, para el despliegue de una práctica estable local, con poéticas en desarrollo, se requiere la profesionalización del dramaturgo, lo que no implica necesariamente la subsistencia económica a partir de la práctica, pero sí una constancia de producción que sea canalizada en la escena y le demande nuevos trabajos.³² Solamente con la consolidación temporal de las compañías locales, la figura del dramaturgo tuvo posibilidad, como creador inserto en la práctica. Así lo decía Icaza respecto a sus inicios como escritor: “al ver que se producía teatro en el Ecuador pero que los autores nacionales escribían obras bastante deficientes, yo que ya conocía el teje y maneje de la escena (hay que saber eso para hacer una cosa pasable, que no aburra) me dije: ¡hombre! Yo puedo hacer esto y ahí empecé a escribir”.³³

Lugar común al hablar de drama en el período es el pequeño texto dramático de Pablo Palacio, *La comedia inmortal*, escrito y publicado sin intenciones de ser puesto en escena, que el estudioso Descalzi define como “teatro de Lectura”.³⁴ El juego textual, de pocas hojas, es una parodia forzada sobre el género melodramático y cursi de historias amorosas, mofa abierta a la artificiosidad de un tipo de tema dramático que era la que solía ser vista en escena en 1926, año de publicación de la obra, parecida a algunas que tomaban las compañías locales en formación. Como discurre Descalzi, “escrito para zaherir con él, los convencionalismos del teatro de la época, del ayer y el mañana,

³⁰ Recuérdese que autores como William Shakespeare o Molière tenían muy poco afecto por la publicación de sus textos dramáticos, considerándolos anexos necesarios del gran acontecimiento totalizador, que es la puesta en escena.

³¹ El ejemplo contemporáneo más evidente, por supuesto, es el guión cinematográfico, donde está claro cuán poco alcance y sentido tiene por fuera del filme.

³² Contrástese que la potencial masificación de consumo que el cine sonoro abrió la posibilidad de que el teatro subsistiese como manifestación territorial ya no estaba en la novedad de la obra, pues el cine hablado llegaba no solo muy pronto, sino con sus ejecutantes originales.

³³ Enrique Ojeda, “Entrevista a Jorge Icaza”, en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991), 113.

³⁴ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 1, 139.

asestando el golpe de muerte al romanticismo decadente, en una divertida y condensada estampa, llena de sátira y sabroso deleite”. Aunque para entonces el movimiento escénico naciente no había iniciado la puesta en escena de obras locales, que en principio procuraban otros derroteros, se anticipa aquí en la corta producción local puesta, un tópico recurrente fueron los amores impedidos y frustrados.

En esa configuración de “condiciones de posibilidad” de la dramaturgia local, se encuentra en un fenómeno de gran significación. Como señala el historiador Juan Villegas, durante las dos primeras décadas del siglo XX, la tendencia general en América Latina fueron “los procedimientos teatrales dominantes en los sectores productores hegemónicos o legitimados corresponden a la modalidad de llamado ‘realismo-naturalismo’ ”,³⁵ influencia de la producción europea de autores como Henrik Ibsen o August Strindberg, procedimientos y macropoéticas recuperados por autores de la región como el argentino Florencio Sánchez, el chileno Germán Luco Cruchaga o el mexicano Mauricio Magdaleno.³⁶

Sin embargo, para un Ecuador sin producción escénica, la tendencia no llegó a consolidarse. Como se verá más adelante, el momento en que se escriben textos bajo la perspectiva del realismo literario de la Generación del 30, ya muy avanzada esa década, en los polos teatrales de la región ese registro había sido desplazado, para ceder espacio a otros de voluntad más experimental, influenciados por las propuestas vanguardistas como el surrealismo o las formas pirandellianas.³⁷ De igual manera, el sainete costumbrista —muy de boga en la España de fines del XIX— que se fundaba en personajes estereotipados encontrados en el desarrollo urbano, por procesos migratorios de poblaciones esquematizadas, y que también había tenido su cumbre en las primeras décadas del siglo, habían perdido impulso frente a nuevas poéticas, como el “grotesco criollo”, para el sur del subcontinente, registro que también tomó cause en el sainete costumbrista, su veta más desarrollada. En paralelo a esta asimilación tardía de poéticas antes reconocidas en la región por los sectores artísticos, autores locales como Jorge Icaza o Humberto Salvador escribieron bajo influencia de las textualidades más en

³⁵ Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (Buenos Aires: Galerna, 2005), 139. Al hacer referencia a los productores hegemónicos o legitimados, el autor habla de quienes dominan el campo artístico, no el económico.

³⁶ *Ibíd.*, 139-144.

³⁷ Luigi Pirandello, dramaturgo y literato italiano, fue uno de los autores fundamentales para la gestación de dramaturgias que pusieron en tensión las posibilidades de representación y de comunicación, recurriendo a estrategias como el teatro dentro del teatro, la confusión entre apariencia, representación y realidad, o la constituyente imposibilidad de comunicación.

boga, siendo en lo autoral claramente contemporáneos a las tendencias regionales, aunque escénicamente no lograron mayor alcance.

2. El drama de autor: entre la expresión local y las formas universales

Esta sección se concentra en lo que, para este trabajo, se ha denominado “drama de autor” o de larga extensión,³⁸ que demanda, por sobre la presentación del personaje, una evolución de conflicto en el cual los espectadores son testigos del devenir de los personajes, de las relaciones y consecuencias de sus actos, de su transformación y su proceso vital. Para el modelo comercial peninsular de fines del siglo XIX y principios del XX, en oposición a las obras de menor extensión, a estas se las denominaría “género grande”.³⁹ En general, estos dramas, hasta el advenimiento de las poéticas posdramáticas,⁴⁰ constituyeron el modelo de desarrollo de conflicto que suele referencializarse como aristotélico, y que, para su cumplimiento, demandan de un tiempo de presentación, exposición, desarrollo, clímax y desenlace significativo. En esa estructura clásica, como propone el autor canónico del drama, Lajos Egri, la estructura se concentra en la lucha de dos fuerzas, unidad de acción la definió Aristóteles, para con su conclusión exponer una premisa básica, el saldo que evidencia las consecuencias de lo sucedido: el amor triunfa, la falta de solidaridad destruye a los pueblos, entre otras concepciones del accionar humano, la manera en que se conforman y expresan. En su forma constituyente, como delimita el investigador Jorge Dubatti, el drama moderno consolidado en la segunda mitad del XIX, tiene entre sus principios:

El ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (accionales) a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica. La poesía puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria, pero a la vez organiza esa ilusión para construir hipótesis, tesis, predicaciones sobre el mundo real, y preserva su naturaleza específica de obra de arte.⁴¹

Esta predicación implica ver a humanos “en persona” viviendo, tomando decisiones y enfrentando las consecuencias de ello. Para su propio desarrollo, requiere

³⁸ Estén o no divididos en actos durante la representación, que ha tendido a ser la organización de la forma escénica canónica moderna, muchas veces como estrategia para cambio de locaciones o transcurrir de tiempo.

³⁹ Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino* (Buenos Aires: Biblos / Fundación OSDE, 2012), 39.

⁴⁰ Véase Hans-Thies Lehmann, *Teatro Posdramático* (Ciudad de México: Paso de gato, 2013).

⁴¹ Jorge Dubatti, “El drama moderno como poética abstracta”, en *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 38.

un tiempo de duración cuanto menos medio, y para profundizar en su alcance, personajes, subtramas, y demás elementos. Este tipo de obra, por sus requerimientos, demanda un aliento estructural y narrativo que requiere y surgen de una única voz autoral.⁴² Aquí, más allá de su condición de literato, el autor debe considerar las demandas de teatralidad del relato, las situaciones que tienen poder, por su interés al ser visionados en escena, evadiendo el discurso antinatural; el drama moderno se expresa a partir de personajes viviendo más que argumentando en escena. Y esto, en general, surge de la práctica regular de producción, del consumo constante, de la configuración de un tipo de creador de textos que produce con conciencia de las latencias escénicas: vinculado a un sistema teatral activo ante el cuál reacciona, produce, reitera u opone nuevas micropoéticas.⁴³

Durante el año de emergencia de teatro local de compañías solo se montaron obras exitosas de la cartelera europea y después, muy tímidamente, algunos autores comenzaron a producir *ex profeso* para escena, sobre todo desde 1928, tres años después del primer despliegue. En la detallada lista de obras y presentaciones recuperadas por Descalzi, igual que en la búsqueda de archivo, se evidencia que fueron muy pocas las obras montadas. En la Tabla 1 (capítulo primero) se presenta su detalle, con la fecha de estreno y la compañía que estuvo a cargo. De ellas, de las creadas ya pensándose como complemento de una real puesta en escena, algunas se perdieron sin llegar a imprenta. Icaza, ya consolidado como literato, recupero e imprimió sus textos dramáticos, pero optó por excluir los dos primeros, por considerarlos tentativas de aprendizaje.

En tiempos de mayor despliegue de las comunicaciones, posibilidades de viajes y de acceso a producciones dramáticas contemporáneas como fueron los inicios del siglo XX, los dramaturgos locales no estuvieron fuera de los movimientos dramaturgicos contemporáneos de la región, y podría aventurarse que fueron cercanos e influidos por ellos, a diferencia de lo que pasó con los otros grupos de agentes activos en la práctica, como el público o los actores. Estos últimos, por supuesto, no solo

⁴² En la segunda mitad del siglo XX, de manera muy significativa para la región, se desarrolló la práctica de creación colectiva, no solo para la construcción de la obra escénica, sino también para el texto dramático. Para algunos autores del período, esta opción dramaturgica empobreció la parte dramática y surgía por la carencia de autores particulares que pudiesen representar la época que se atravesaba. Véase María Escudero, Alonso Alegría y Manuel Galich, “Debate sobre el teatro de creación colectiva”, en *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, comp. por Francisco Garzón (La Habana: Casa de las Américas, 1978), 43-74.

⁴³ Se sigue aquí la propuesta de Pellettieri, a quien se hizo referencia en la introducción de este trabajo.

tuvieron un acceso mucho más restringido a las posibilidades escénicas desarrolladas por sus colegas de la región, sino que ahí sí se marcó la ausencia de escuela —desde la expectación hasta la formación— que les permitiera desplegar sus capacidades. Como se ha insistido a lo largo de esta investigación, el ambiente teatral, en lo escénico, tendió a ser un esforzado ejercicio de autofomento del ambiente, en algunos casos inventando la práctica, con el influjo ocasional de las compañías extranjeras comerciales de segundo circuito, y los límites inevitables de la autoreferencialidad.

Para el caso de la dramaturgia, en lo temático, las obras teatrales de los 30, a diferencia de las obras literarias, más de vocación naturalista sobre los sectores populares, apuntaron en muchos casos al drama burgués, en sus exploraciones más psicoanalíticas o levemente vanguardias, no solamente porque así interpelaban al tipo de preocupaciones identitarias y existenciales del público que asistía a las salas, sino porque la forma escénica tenía limitaciones que no lograron superar, desde el registro realista, para interpretar las condiciones socioeconómicas de los sectores populares, como se habían concentrado los autores de la Generación del 30, en el ámbito literario.

Es por eso que los dramaturgos que exploraron el género terminaron apuntando a los dramas con temáticas de preocupaciones burguesas, donde lo psicológico o lo pulsional tenían mayor peso, podían no solo hablarle a un público del mismo segmento social, sino intentar un realismo de puertas adentro. Se propugna, en el fondo, un creador cosmopolita, que pueda tomar de las formas culturales y experienciales del territorio unos elementos que particularicen su contenido, para la creación de una obra que sea más universal. De manera que el logro de la nación apunta más a su alcance cosmopolita y universal. De ahí la infrecuente preocupación por el contraste con otros o la preocupación por la mirada internacional. Late en la voluntad modernizadora una perspectiva subalterna de asimilar los modelos globales hegemónicos como propios.

A partir de la revisión de las obras de autor presentadas durante el período, lo primero que salta a la vista es lo relativamente reducido de los textos de largo aliento (no así las estampas costumbristas, que se analizan en la siguiente sección) que desarrollaron temáticas sobre la realidad local, más allá de ambientar en territorios propios dramas de carácter más bien genérico. En muchos casos, esas temáticas interpelaban las preocupaciones burguesas de mentalidad liberal, concebidas como condición universal, de la clase media, no centradas en problemas sociales estructurales, sino en problemas individuales, donde el amor o las pulsiones de deseo priman.

Si con *La comedia inmortal*, publicada en 1926, antes de iniciarse el despliegue de autores dramáticos locales, el vanguardista Pablo Palacio caricaturizó el género romántico melodramático, las primeras obras nacionales estrenadas por compañías locales apuntaron, precisamente, a la historia romántica como eje temático: “El delito legendario”, presentado en mayo de 1928 por la Compañía Moncayo Barahona, de autoría de Manuel Salgado V., apunta al drama romántico, con clases desenmascaradas, entre hijos adoptados y ricos negadores; “El miedo de amar”, de Humberto Salvador, puesta en escena por la compañía extranjera Anido-Sebrati, en agosto de 1928, era una “alta comedia”, de drama romántico de clase media;⁴⁴ “El intruso”, de Jorge Icaza, presentada en septiembre de 1928, era un drama pasional montado por la Compañía Dramática Nacional que dirigía su atención al amor y las infidelidades como eje fundamental, con una ruptura del relato moralista que, para la época y según el propio autor, despertó indignación; parafraseando la crítica periodística Icaza ironiza:

DESDE NUESTRA BUTACA. Aunque el lento martilleo de los desengaños va tornándonos escépticos a cuantos nos preocupamos de la vida de relación, fuimos al Teatro Sucre atraídos por una vaga esperanza de amortiguar el ‘Spleen’,⁴⁵ [...] ¡Qué diálogo tan inapropiado y qué escena tan redundante! ¿Y el desenlace? No solo tonto sino extraordinariamente inmoral.⁴⁶

Es de notar que en sus memorias, tras referir el éxito de sus primeras comedias, críticas a la hipocresía y la apariencia social imperante, sus procesos productivos subsiguientes estuvieron marcados por una explícita voluntad de poner en crisis no solo los modelos estéticos, sino lo socialmente instituido, vocación por hacer de la dramaturgia, como después la literatura, “El arma capaz”,⁴⁷ como forma de acción política ante una realidad injusta, dominada por caudillos de corazón hacendatario. Mientras en la forma canónica del relato escénico, con un clímax y un desenlace en que el mundo vuelve a un punto de equilibrio: castigo o premio a los personajes, que legitima unos determinados valores, la obra local era, según Icaza: “escenas en molde español [...]. Tema de triángulo amoroso a la francesa —la mujer, el marido, el amante—. Desenlace de truculencia de un Echegaray venido a menos”⁴⁸.

⁴⁴ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 2, 645.

⁴⁵ Para los románticos del siglo XIX, *spleen* era una expresión referida al tedio y melancolía vital del sujeto romántico, atosigado por un mundo banal.

⁴⁶ El autor parafrasea parte de las críticas del período. Jorge Icaza, *Atrapados II. En la ficción* (Buenos Aires: Lozada, 1972), 8 y 10.

⁴⁷ Jorge Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 214.

⁴⁸ Icaza, *Atrapados II. En la ficción*, 11.

De manera que el autor apuntó a la fractura: desenmascaró el amantazgo y puso en evidencia la situación: la traidora, enloquecida de angustia, asesina al amante y le dice al marido que nada ya obstaculiza el perdón. Pero a pesar de la aceptación de la crítica a sus posteriores obras, Icaza se cuestionó sobre el alcance rupturador de su obra. Valga el momento para mencionar que este autor, junto a Humberto Salvador, formado en el curso de declamación del Conservatorio, fueron los únicos dramaturgos que surgieron del ejercicio escénico, marcados por un proceso de conformación de conciencia política, que supieron evidenciar las contradicciones internas (hipocresía, falsedad) de las clases altas.

Precisamente, a Salvador pertenece “Bajo la zarpa”, ambientada en un hogar pobre de Quito, fue presentada en octubre de 1927 por la compañía mexicana de Fernando Soler, el romance y la fuga de dos jóvenes de clases distintas, con final de retorno al hogar y reconciliación, podía ser ambientada en cualquier lugar. Por su parte, *Suburbio. Evocación romántica del arrabal quiteño*,⁴⁹ única obra dramática del periodista Raúl Andrade, presentada por la Compañía Nacional de Alta Comedia en abril de 1931, también rondaba la historia romántica de un triángulo amoroso de clase media-baja, ambientada en un barrio popular de la ciudad, donde la borrachera, como escape indolente, y el trabajo burocrático mal pago expresaban la vivencia de algunos sectores emergentes. En la línea de la familia, la falsa moralidad y la hipocrecía, se presentó en 1935 la obra de Alfonso García Muñoz,⁵⁰ “Nuestra señora la moralidad”, promocionada como “divertido y doloroso flagelo de la falsa moralidad de un Padre”.⁵¹

Nótese la constante del amor de pareja como eje central que guía la trama, en la que es en lo familiar donde surge la problemática de clase (no como asunto estructural); elemento significativo porque se puede considerar que el engaño y la mentira, en relación a la pertenencia de clases, se volverán a encontrar. Si el teatro como relato vívido tiende a recurrir a la tensión sobre la anagnósis, aquí el engaño tuvo un peso significativo, en una sociedad en reconfiguración que vivía la confusión de las apariencias engañosas.

⁴⁹ Raúl Andrade, *Suburbio. Evocación romántica del arrabal quiteño* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1931).

⁵⁰ Autor de las crónicas periodísticas “Estampas de mi ciudad” de las que surgiría el personaje de Evaristo Corral y Chancleta, emblemático del sainete corto.

⁵¹ “Compañía de Alta Comedia” [publicidad], *El Día*, 30 de mayo de 1935: 2. La nota también promociona la presentación de “estampas quiteñas”.

Y si el amor y los límites de clase al amor eran ejes que se repitían, la locura y la pulsión fueron otra veta importante. Obras como “¿Cuál es?”,⁵² de Jorge Icaza, montada en mayo de 1931 por la Compañía de Variedades, que se centra en la pulsión y el deseo de cometer parricidio contra un padre violentador, donde se confunden sueños y realidad; “Boca trágica”, de Enrique Garcés, montada en 1932, se refiere al deseo, la represión sexual y la locura; “El Mal”, de Francisco A. Villavicencio, montada en abril de 1932 por la Compañía mexicana Esperanza Ortiz de Pinedo, amalgamaba el melodrama de amores entrecruzados en las clases pudientes y los riesgos de la sífilis, como referencia a la locura por represión, forma de fuga del sujeto imposibilitado de encarar el deseo o culpable por el hecho de sentirlo.

Los textos mencionados pertenecen a la primera oleada, entre 1926 y 1932, cuando los dramaturgos en ciernes probaron estas líneas temáticas; pero sin que exista una explicación para ello, entre 1933 y 1934 no hay registro de obras teatrales nacionales que se hayan puesto en escena. Y a partir de 1935, los textos dramáticos fundamentalmente escenificados son estampas, con ocasionales exploraciones de autores sueltos, como el caso del mismo Ricardo Descalzi, que en junio de 1936 presentó “Anfiteatro”, con la Compañía de Alta Comedia Marco A. Barahona, y en 1939 “Los Caminos Blancos”, con la misma agrupación. Ambas historias tratan sobre estudiantes de medicina —Descalzi era médico y en sus textos trasvasa el “costumbrismo” de esos espacios, como él mismo afirmaba—, entre romances dramáticos y vida universitaria. Repitiendo la tónica de melodrama de entrecruces amorosos de clase alta, “La mujer de tu prójimo”, de Carlos Arturo León, fue presentada en octubre de 1935 por la Compañía extranjera Pilar Travesi.

De acuerdo al análisis de Agustín Cueva sobre el movimiento literario del período, hasta 1932 primaron las exploraciones vanguardistas, que después fueron ocupadas por vocaciones más realistas y sociales. Ese cambio influyó en la escritura de Icaza, de manera que:

inició su carrera de hombre de letras escribiendo piezas de teatro de inspiración pirandelliana y freudiana. Si nos atenemos a la interpretación posterior del propio autor, el parricidio que ocurre en una de esas piezas (*¿Cuál es?*, de 1931) habría simbolizado

⁵² La obra, muy declamativa y aún con fallas de creador en aprendizaje (personajes que explican explícitamente antecedentes o situaciones fuera de escena), perfila a la mujer/madre como víctima pasiva aceptadora del castigo, como volverá a ocurrir con los indígenas de su última obra: *Flagelo*. Los “libertadores” son los hijos que no sufren el ataque directo: el hombre como único capaz de cambiar. Jorge Icaza, “Flagelo”, en *Teatro de Jorge Icaza* (Quito: Libresa, 2006), 273-304.

justamente su ruptura con la problemática y los moldes “europeos” (léase: vanguardistas), corte que aparece con mayor evidencia aún en su comedia *Sin sentido*, de 1932.⁵³

Icaza reconocía esas influencias en su primera obra —“influenciada por el teatro francés de triángulo y del español, lo truculento”—⁵⁴, que después llevó al “freudianismo” y el parricidio que enarbolará en su paso a las formas más preocupadas por la realidad social. Por supuesto, los textos publicados de Icaza son los más evidentes, desde dos líneas: en lo temático, la recurrencia a lo onírico como espacio de expresión de lo reprimido, reiterando el deseo y la liberación de la sexualidad, así como el derecho de las mujeres a la igualdad en todos los ámbitos.

En “¿Cuál es?” la descripción de didascalias hace evidente el uso de efectos lumínicos para llevar la acción al espacio de la fantasía reprimida o la ensoñación, recursos que juegan entre las estrategias escénicas del surrealismo y el expresionismo.⁵⁵ En esto, la contemporaneidad del ecuatoriano Icaza y el argentino Roberto Arlt es evidente. Como ejemplo de contraste, en el mismo año de 1932 se estrenó en la sala El Teatro del Pueblo, de teatro independiente, “Trescientos millones”, dirigida por Leónidas Barletta, “donde sueños, deseo y proyección, donde efectos escénicos nuevos se ponían en juego”.⁵⁶ Sin embargo, manteniendo el ejemplo de contraste, es válido afirmar que proyección teatral de Arlt tuvo mucho mayor que la de Icaza porque la creación del argentino estaba inserta en un sistema teatral activo y prolífico, al que el autor respondía y reaccionaba. Pero el mundo referencial del porteño para crear no lo poseía el serrano, que interactuaba con una práctica de pocos cultores. Queda latente el nombre del independiente El Teatro del Pueblo porque fue allí donde se montó, años

⁵³ Agustín Cueva, “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”, *Revista Iberoamericana*, n.º 144-145 (julio-diciembre 1988): 633. El investigador Gerardo Luzuriaga plantea que entre la tradición hispana y la más contemporánea europea y norteamericana, hubo una preferencia por segunda, pues “ámbito cultural era jerárquicamente superior y por tanto digno de emulación. [...] temas eróticos, de planteamiento freudiano o pirandelliano, y escenificarlos con técnicas consideradas modernas [...] significaba para ellos “estar al día”. Se entiende que el autor sigue la reflexión de Cueva. Gerardo Luzuriaga, “El teatro ecuatoriano (1925-1960)”, en *Historia de las literaturas del Ecuador, Literatura de la república 1925-1960*, ed. por Jorge Dávila Vázquez, vol. 5 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007), 194. Fue el mismo Icaza el que marcó esas dos influencias como constitutivas de su poética dramática. Véase Beatriz Guido, “La obra novelística de Jorge Icaza juzgada en el exterior”, *Letras del Ecuador*, n.º 56-60 (abril-agosto 1950): 28.

⁵⁴ Hernán Rodríguez Castelo, “Jorge Icaza, por él mismo”, *El Tiempo*, 6 de septiembre de 1970: 38.

⁵⁵ Icaza, *Teatro de Jorge...*, 15-62.

⁵⁶ Roberto Arlt, *Trescientos millones. Pieza en un prólogo y tres actos* (Buenos Aires: Losada, 2011).

después, la única obra dramática indigenista de Icaza, y quizás la más sólida de sus obras para escena, que nunca fue puesta en escena en el país.

El mismo Icaza releva cómo “El intruso”, su primera obra publicada, estuvo atravesada por las influencias dramáticas al alcance: “era una comedia netamente de tipo francés: el amante, el marido y la mujer, influenciado por el teatro francés que nos llegaba. Con una diferencia: en el primero y segundo acto lo hice bien porque el público y la crítica dijeron que estaba bien: en el tercer acto me fui a la españolada y maté hasta al apuntador, a lo Echegaray”.⁵⁷ En Buenos Aires, Chile o Brasil se daba un activo proceso de modernización escénica, como la define Jorge Pelletieri para el caso argentino. Se aprovechan registros de surrealismo, metateatralidad, rupturas temporales o exploración del subconsciente,⁵⁸ bajo la influencia de las tendencias estéticas europeas, a la vez que incluyendo la crítica a la situación social de cada lugar.⁵⁹ En Quito, autores como Icaza experimentaron con esos de procedimientos, pero ese tipo de propuestas no prendieron en los escenarios locales.

La contemporaneidad de Icaza es particularmente llamativa. “Entre los procedimientos teatrales se destaca la utilización de códigos surrealistas, elementos pirandellianos —como la autonomía de los personajes— la metateatralidad, el rompimiento de la diacronía del tiempo, énfasis en el mundo interior y el subconsciente, de mundos tenebrosos y personajes psicológica y emocionalmente deformes”, de acdo a la descripción que hace Juan Villegas de las tendencias dramáticas de la región durante el período que él denomina “de la nueva modernización” (1930-1950).⁶⁰ La descripción del crítico parece una descripción de las estrategias tomadas como Icaza, quien dialogó con la dramaturgia y la escena regional, más que con la práctica escénica local. Significativamente, en sus memorias no hace referencia a las influencias textuales extranjeras (no visionadas), de manera que aparecen como una exploración individual, que se justifica en motivaciones personales. Tampoco se refiere en esos textos a su formación letrada para lo narrativo, aunque sí dejar sentado que leía todo lo que le caía en sus manos. Así, en sus exploraciones de dramaturgia para la escena, Icaza entró en lo que Grínor Rojo agrupa como la “generación del 27/ “experimentalista”, a cuyos autores caracteriza como:

⁵⁷ Ojeda, “Entrevista a Jorge...”, 113.

⁵⁸ Villegas, *Historia multicultural del teatro...*, 156.

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.* 155-156.

los individuos que inauguran este nuevo sentir histórico; en el universalismo participante, en esa certeza de estar siendo parte activa de una crisis cultural generalizada sobre todo en los aspectos y sectores geográficos de la cultura de Occidente, creemos ver el núcleo de sus sensibilidades... Es la respuesta de una nueva sensibilidad dramática hispanoamericana a una crisis universal de la cultura.⁶¹

Pese a la evidencia que muestra que otros autores locales como Manuel Salgado V. o Gregorio Cordero y León también conocían las formas dramáticas contemporáneas globales y regionales, estos no se aventuraron cómo lo hizo Icaza, lo que lleva al investigador Juan Carlos Grijalva a proponer que fue un “dramaturgo intruso”,⁶² que exploró con formas vanguardistas, freudianas e indigenistas,⁶³ en tensión con la censura temática y cierta incompreensión de la prensa y del mismo público. Grijalva apuntala su reflexión sobre interpretación que el propio Icaza hizo de su experiencia en su autobiografía novelada, lo que también fija cierto sesgo en la perspectiva, que vio en la prensa y el público incompreensión y cierta desidia, como posteriores testimonios y entrevistas lo demuestran. En esa medida, Icaza puede plantearse como inserto a la distancia en el sistema teatral regional, sin excesivo eco en el territorio, en el que no llegó a perfilarse un sistema teatral superase al comercial. Grijalva lo propone así:

el “fracaso” del teatro de Icaza revela, en un sentido más amplio, la existencia de un teatro nacional en ciernes, extranjerizante, constreñido por la presión del éxito económico y una visión moralizante conservadora de la época; todo lo cual sucede en un momento de efervescencia de la industria cultural del cine mudo y los espectáculos populares masivos en Quito durante las décadas de 1920 y 1930.⁶⁴

En el caso de Icaza, recupera Cevallos una reflexión del investigador Jorge Neptalí Alarcón, quien argumenta que el autor llegó a usar recursos cinematográficos para generar soluciones escénicas.⁶⁵ Sin embargo, puede proponerse que estas estrategias no necesariamente se originan como recursos cinematográficos, sino que a lo sumo conviven como discursos diversos.⁶⁶ Como se ha venido proponiendo, la forma artística y productiva de compañía estaba obligada al éxito comercial para su propia

⁶¹ Grinor Rojo, *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972) 24-25, citado en *Ibíd.*, 160.

⁶² Véase Juan Carlos Grijalva, “Jorge Icaza, un dramaturgo intruso: experimentación, psicoanálisis e indigenismo de un teatro polémico”, *Guaragua*, año 23, n.º 62 (2019): 9-41.

⁶³ Esta última temática existe solo en la obra *Flagelo*, que no llegó a escenificarse en el país.

⁶⁴ Grijalva, “Jorge Icaza, un dramaturgo...”, 10.

⁶⁵ *Ibíd.*, 50.

⁶⁶ Al respecto, no hay que olvidar los posibles influencias de propuestas directamente teatrales, como las del expresionista alemán, o las previas exploraciones de creadores de línea simbolista, como Adolphe Appia y su trabajo con el valor significativo de la luz.

subsistencia, y debía encarar a un público cuya sensibilidad estaba en constitución, por lo que el teatro experimental y el que no era seguro triunfara en otras plazas implicaban un riesgo significativo. Apelar al carácter “nacional” de la creación, tras el primer entusiasmo “patriótico provinciano” sobre el que ironizaba el mismo Icaza, había dejado de ser una garantía de afluencia de público. Más que “extranjerizante”, lo que estaba disputándose era el tipo de representación que las clases medias estaban explorando. Fundamentalmente, fueron las compañías encabezadas por Marco Barahona las que procuraron poner en escena los textos locales. Basta ver la lista de las pocas obras presentadas que se ha podido relevar (Tabla 1) para notar que más que activos en un sistema productivo general, esas obras dramáticas locales dependieron del impulso de los grupos donde el actor estuvo.

En este punto se debe señalar que, en la región, en paralelo al teatro de compañías comercial que ponía en taquilla los textos dramáticos convencionales y aceptados, se desarrolló un importante movimiento de grupos de teatro independiente, que se declaraba anticomercial —en tanto “comercial” implicaba ceder a la demanda de los espectadores medios, en desmedro de la investigación y la creación artística— y apuntaba a formas más experimentales o menos condescendientes con el espectador. Ese tipo de organización para la producción escénica, que se podría definir como “grupo”, en oposición a la lógica de “compañía”, no solo se constituían desde una voluntad más experimentalista, sino también con la preocupación de entrenamiento y formación más activa del actor —no limitado a la efectividad escénica para un tipo de teatro que apuntaba al éxito— y una serie de rutas antinaturalistas y antirealistas: “una nueva sensibilidad literaria y artística, nuevos conceptos de la puesta en escena, el teatro como ‘hecho de arte’ por oposición a un teatro como reflejo, distinta concepción del personaje, universalización del teatro sin imitar lo europeo, búsqueda de los sectores del inconsciente, un nuevo lenguaje dramático y teatral”.⁶⁷

En el caso local, la bifurcación comercial/independiente no llegaron a abrirse, y las pocas compañías tuvieron que negociar entre ambos derroteros, donde lo experimentalista rupturante no tenía espectadores ni crítica acondicionada. Pero que, y esto es fundamental, requería un actor capaz de asimilar otras estéticas escénicas y no las estables del actor que se especializa en un tipo genérico de personaje (galán,

⁶⁷ Villegas, *Historia multicultural del teatro...*, 160, citando la reflexión de Enrique Giordano, *La teatralización de la obra dramática* (Ciudad de México: Premiá, 1982).

gracioso, viejo) que permitía al modelo de compañía montar obras en gran ritmo.⁶⁸ Si esto, para el tipo sainetero de la estampa pudo ser un apoyo fundamental, el personaje de Don Evaristo es el máximo exponente, en cambio, limitó el incentivo de una dramaturgia libre de la constricción de las formas tradicionales, que eran las que en general asumían las compañías comerciales no experimentales.

Esta hipótesis de paso parecería válida si se considera, como ya se mencionó antes, que la *intelligentsia* de la época no vio en el espacio dramático un área de real interés, como se evidenció en la forma en que los proyectados dramaturgos terminaron por abandonar la práctica y afirmarse en la literatura, como se detalla más adelante. De manera que, más allá de las pocas posibilidades que hubiese tenido para su puesta, las formas vanguardistas estaban demasiado distantes de los posibles intereses del público local en gestación.⁶⁹ Pero propuestas escénicas como las de Icaza requerían de esa forma experimental de producción, como evidencia el hecho de que un grupo de ese talante el que montó “Flagelo”, su obra expresionista.

Respecto al caso paradigmático —y tan estudiado— de Icaza, entre “Sin Sentido” (1932) y “Flagelo” (1936) pasaron cuatro años, en medio de los cuales se sucede la consagración de Icaza como literato, con *Huasipungo* (1934) y, como señaló en una entrevista con Hernán Rodríguez Castelo: “preguntan los críticos cómo se explica que de este teatro artificial salté a *Barro de la sierra* y *Huasipungo*. La explicación está en *¿Cuál es? Con ¿Cuál es?* yo maté a mi padre. Maté al Súper Ego con el cual estaba acogotado. Al lanzarme a otras cosas me encontré con el dolor de mi pueblo, su alegría... Y surge *Flagelo*”.⁷⁰

La definición de “teatro artificial” con el que Icaza valora su anterior obra es clave porque permite pensar que también para esa generación de autores de denuncia de las condiciones de miseria de sectores populares —muchos de origen agrario— explorar las preocupaciones psicológicas de los sujetos de clase media podía pasar a ser una forma vergonzante de preocupación. A la vez, “Flagelo”, la obra que desde la poética expresionista es la de condiciones más teatrales y potentes, fue excluida del repertorio local. El hecho de que la obra de un autor consagrado internacionalmente no se monte es un ejemplo claro de esa tajante división entre la producción con vocación

⁶⁸ Tema mencionado en el capítulo segundo.

⁶⁹ Cueva, “Literatura y sociedad...”, 630.

⁷⁰ Rodríguez Castelo, “Jorge Icaza, por él mismo”.

experimental, en las artes escritas, y el productivo del consumo de bienes espectaculares, que parecieron volverse incompatibles.

En reacción de contragolpe [ante la crítica a su obra *¿Cuál es?*], no esperé mucho tiempo para escribir algo más violento que fuera capaz de mellar —crimen inobjetable compartido por todos— y que a la vez me despojara de lo poseído como alto, nombre, bello, en el concepto general [...] Como desde que creí haber dado muerte a mi padre —o a quien le representaba- en la farsa- placer y perspectiva de libertad— me sentí descubridor y fundido en mi pueblo, en su tristeza, en su miseria, en su sacrificios, en sus sueños, en sus posibilidades, al urdir la nueva pieza teatral grité cuanto sabía de él.⁷¹

Pero aún cabe una mayor reflexión sobre “Flagelo”, por su relevancia para la escena teatral local. Se debe considerar el éxito que Icaza tuvo con la novela *Huasipungo* (1934), que lo llevó a distanciarse del ámbito teatral, en el que cada vez parecía tener menos proyección, y afirmarse en lo novelístico, donde obtuvo sus mayores éxitos. De acuerdo a Cueva, un sector de críticos encontró en la novela “víctimas deshumanizadas de una situación deshumanizada” que fracturaba toda posibilidad de empatía, al tiempo que borraba la complejidad psicológica en los personajes indígenas. Al respecto, con gran perspicacia, Cueva propone “el error consiste en no percibir que se trata de una estilización artística: condensación de rebeldía y ternura, de protesta y desesperanza, tales diálogos *de factura expresionista* no dejan de recordar la pintura de un Diógenes Paredes (1910-1968), la de un Eduardo Kingman (1913), o la misma serie *Huacayñán* (1952), de Oswaldo Guayasamín (1919)”.⁷²

Similar a la lectura que hace Cueva de las obras literarias, “Flagelo”, obra corta de un único acto que en una primera lectura parecería corroborar la perspectiva del indígena reducido a alienación estupidizada a nivel de lo insalvable, esconde en las capas más profundas, una humanidad profundamente real y en carne viva, reprimida y aullante tras la mujer que niega su amor maternal y obliga a su hijo a regresar a la hacienda; la pulpería como represión de rebeldía y fuga constante, y el borracho que agrede a su amigo hasta la paliza, entre la culpa y la bronca mal encausada, o que despedaza a golpes a su mujer mientras exige que le diga que lo quiere, y al ser defendida por otro, ella también agrede, “marido es”. Humanidad en carne viva que se opone a la crueldad sin voluntad de los alienados por el poder: el patrón que mueve el látigo que resuena tras escena durante la obra entera, el militar que lo protege, el cura

⁷¹ Icaza, *Atrapados II. En la ficción*, 35.

⁷² Cueva, “Literatura y sociedad...”, 642. Énfasis añadido.

que bendice el acto. Escénicamente, en contraste a una poética realista social que no pudo concretarse para el teatro serio, la forma expresionista de Icaza muestra en el texto una gran potencia.

Santiago Cevallos considera que en “Flagelo” se encuentran algunos de los “planteamientos vanguardistas” que tomó Icaza para su obra en general, respecto a la que recalca algunos de los rasgos de macropoética expresionista.⁷³ En su estilo, tiene la potencia de recuperar formas dialectales, vivenciales, temáticas, como las indígenas, al estilo de la reconfiguración de la canibalización de las propuestas europeas de vanguardia en la experiencia local, como Miguel Ángel Asturias en sus *Leyendas de Guatemala*, mediante el uso de esos recursos expresionistas, a tal nivel que su obra es un ejemplo arquetípico de esa poética.

Pero en una sociedad como la quiteña, marcada por un claro racismo, y aún de espíritu estamentario, en que los procesos de consumo cultural también invitaban al blanqueamiento, el teatro de denuncia realista no tuvo cabida, y tampoco su resolución en formas más abstractas, como el caso del expresionismo. De manera que, como se ha dicho ya, la obra no fue montada en Quito sino que se estrenó en El Teatro del Pueblo de Buenos Aires, y también en 1940, cuando Icaza ejercía de agregado cultural del Ecuador en Argentina.⁷⁴ En su biografía novelada, *Atrapados. II. En la ficción*, que llamativamente ubica a “Flagelo” antes de la escritura de *Huasipungo*, la obra estuvo a punto de ser ensayada por una compañía, imponiéndose la autocensura, que excluía al fraile entre los victimario de los indígenas. Se transcribe íntegro el pasaje por el interés que tiene para el tema de estudio.

El remedio de “mi señora Beatricita” al conocer la noticia fue alentador, inquietante:

— Si estos pendejos quieren hacer lo que les da la gana con la obra, puedes organizar una nueva compañía que le ponga íntegra.

— Que le ponga íntegra -repetí dejándome tentar por la idea.

— Hay que luchar.

Teóricamente y en secreto el plan se puso en marcha, mientras en la realidad dejaba que rodara la propaganda por las calles y que madurase el perfil de la obra con el estudio cotidiano de mis compañeros, a los cuales pensaba traicionar.

Ante la noticia que llegó al escenario del teatro en penumbra de ensayo, aquella tarde, se evaporó toda.

El Ministro suspende la función.

⁷³ Santiago Cevallos, *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010), 48.

⁷⁴ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 3, 790 y 802. En el segundo tomo de sus memorias Icaza afirma que “Flagelo” fue montada alrededor de 1934, cuando él aún no era conocido como autor de *Huasipungo*. Icaza, *Atrapados II. En la ficción*, 63-67.

- ¿Por qué? —interrogamos en coro actores, actrices/“madres de teatro” rodeando a Sandoval Miño, portador de la mala nueva.
- Pone como pretexto la reparación del edificio.
- Eso será para la próxima semana.
- Dice que ha ordenado que empiecen después de veinticuatro horas.
- Era de decirle... —afirmó Ernesto Ramos.
- De rogarle... —continuaron las “madres de teatro”.
- Le dije, le rogué. Se puso terco. No quiso escuchar razones.
- Pero...
- Me dio a entender que...
- ¿Qué?
- Algún chisme político.
- Político —repitieron todos mirándome en desafío rencoroso —unos francamente, otros de reojo—.

En la pausa que siguió luego sentí que me envolvía un rubor para gritar y para maldecir. [...]

En uso y abuso de humilde melodramatismo, intervine:

- Si es necesario suspender el estreno de mi obra para conseguir del Ministro que nos deje trabajar en paz, que se suspenda. Por ustedes... Yo no... Así quizás...
- ¿Y...? -volvió a interrogar ávidamente la mayoría —Afirmó que era demasiado tarde.
- Tarde...
- Y me ordenó que me retirase.

Rota la última esperanza, volvió a mirarme con rencor el coro de compañeros. Había una afirmación resentida que flotaba en el aire.

“A buena hora se hace el generoso...”

“Nunca creí que...”

“¿Y ahora, carajo?”

“Esperemos...”

“Consuelo de hembra...”

Hablaron después entre ellos. No oí o no quise oír. Me aturdía un hormigueante desconcierto. Luego desaparecieron sin decir nada. Solo Laura se despidió subrayando una sonrisa sarcástica y un tono amargo poco habitual en ella:

— Hasta luego, señor autor.

— Hasta luego —respondí maquinalmente.⁷⁵

Para vincularlo con la siguiente sección, dato no menor, un pregonero, al estilo de un animador charlatán de feria que introduce la obra la presenta convocando:

!Venid... Venid! (*Pequeña pausa*) Lo que dejara en desconcierto al respetable publico es la estampa india... !Vean ustedes! (*Golpea en un telón que sirve de fondo. Desde la concha se levanta un murmullo de protesta, secundado por un eco igual que se filtra por los laterales de la escena, paralizando charla y gesto del pregonero*).

(*Dirigiéndose a la concha y a los laterales*) ¡No, amiguitos! Es tarde ya... Si en la vida han representado tan bien el papel, por qué temblar de la escena. Adelante... (*Al público*) ¡Estampa a la cual encontré olvidada entre los problemas erigidos en tabú por conveniencia de clase explotadora!”⁷⁶

⁷⁵ Icaza, *Atrapados II. En la ficción*, 56-58.

⁷⁶ Icaza, “Flagelo”, 277-278.

En relación al realismo literario desplegado en los 30, y del que Icaza fue uno de sus principales representantes, es importante mencionar este intento de aproximarse y visibilizar la realidad de explotación y gran violencia sufrida por los indígenas, que solía ser temática ignorada.

Discutimos los tres en un camarín antes del ensayo. Forrado de zalamería —hipócrita y sinuosa— sobre lo novedoso de la realización teatral, sobre lo atrevido del *ingreso de los personajes que nunca alcanzaron el honor de entrar en escena*, y sobre tres o cuatro cosas más por el estilo, Ernesto Ramos impuso la condición inapelable para llevar al público “Flagelo”.

—Hay que cortar el final.⁷⁷

La problemática indígena no había hasta entonces sido puesta en escena en obras de largo aliento, no lo logró entonces y las primeras estampas realistas procurarán una primera aproximación que luego dejarán también pendiente. En este contexto emergió en el campo literario el movimiento realista que posteriormente fue denominado Generación del 30. Literatura con vocación de realismo exacerbado, marcado por la denuncia y la recuperación de formas dialectales y comportamentales de los estratos populares, antes ausentes de las formas literarias. Esta exposición de las dramáticas condiciones de vida de los sectores populares más violentados se construía en la explicitación. La palabra como forma simbólica puede soportar el significado y el referente sin hacerlo vivo, por un lado, y por el otro, el consumidor es testigo de la experiencia simbolizada desde su interioridad solo vinculada con el autor. El teatro, como lo será el cine, es encarnación de la experiencia, y lo que en libro puede ser explorado, en escena podría ser escándalo radical, por un lado, lo que se torna una de las causas por las que esta potencia textual y temática abre tensiones al ser trasladada a escena.

Cueva considera que es “justo reconocer que la narrativa de los años treinta y cuarenta no sobresale por su perfección técnica ni por su refinamiento artístico, sino por ser una escritura de gran economía estilística, altamente expresiva”.⁷⁸ La “economía estilística”, trasvasada a escena, sin duda hubiese fracturado los alcances de la poética realista y corría el riesgo de devenir acto fallido. El realismo de los 30 se despliega, cómo plantea Cueva, con una gran carga de de violencia y obscenidad lingüística, que

⁷⁷ Icaza, *Atrapados II. En la ficción*, 55. Énfasis añadido.

⁷⁸ Cueva, “Literatura y sociedad...”, 643.

ya de por sí se ponía en tensión con la verborragia castiza.⁷⁹ Esto, para el contexto de la ciudad, por supuesto, era imposible siquiera de imaginar para el espacio teatral, territorio claramente fijado para las buenas costumbres y los comportamientos correctos.

Por otro lado, siendo encarnación, en su materialización de lo simbolizado, la forma realista de denuncia corre riesgo de exacerbar su carácter convencional, de cierta manera “falso” ante el espectador. Lo que en el texto podía ser cruda descripción de un acto cruel, al traslaparlo a la escena, sin cambiar el código, podía llevar a evidenciar la ontológica diferencia entre lo representado: determinados sujetos del pueblo violentado y marginado; y el representante: ese interpretante de clase media cuya caracterización podía poner todo el tinglado en cuestión. La encarnación de esa condición de denuncia corría el riesgo de manifestar su falsedad, desactivando su intención. Y los autores del período lo previeron porque son casi inexistentes, en este tipo de dramas de largo extensión, obras de ese carácter durante la mayor parte del período. Como se verá en el siguiente apartado, las obras de menor extensión, las costumbristas, en su primer período llegaron a explorarlo sin desarrollar la posibilidad.

Si, como marca Francisco Proaño Arandi, el movimiento literario realista fue el primer proyecto que procuró “articular, desde el seno del lenguaje, una auténtica cultura nacional-popular, singularizado por un programa de reivindicación de los valores genuinamente populares: habla, cosmovisión, personajes y entorno”,⁸⁰ se puede aventurar una gran tensión en el traspaso a la encarnación del “habla, cosmovisión, personajes y entorno” sin caer en el estereotipo marcado o la caricatura forzada e involuntaria. Habitando un conflicto extenso, de varios actos, la representación realista de las vivencias populares topaba con los límites interpretativos, de convocatoria de público e incluso de experticia dramaturgica. Si varios críticos literarios del período proponen que la Generación del 30 tuvo límites de composición y concepción que de cierta manera fueron suplidos por el vigor y el impulso, se puede sugerir que esa demanda se volvía mayor en lo teatral. Si en la estampa relativamente realista-costumbrista de formato corto un boceto de estos podía ser presentado con solvencia, su desarrollo en extenso requeriría de todos los agentes que interviniesen una alta probidad. En esa línea, es posible aventurar que parte del realismo fallaría por su tensión

⁷⁹ *Ibíd.*, 640-641.

⁸⁰ Francisco Proaño Arandi, “La narrativa en el período”, en *Historia de las literaturas...*, vol. 5, 125.

ontológica entre representación y encarnación, haciendo evidente la diferencia entre ejecutante y sujeto representado.

El teatro, siendo por antonomasia el espacio de la exposición de humanos en primera persona, la puesta en escena de la vivencia enfrentaba el riesgo del escándalo, en tanto acontecimiento público. La escena no solo solía considerarse como una tribuna de la moral, más en el Sucre, donde todo tipo de público se concentraba y cualquier expresión malsonante podía producir un escándalo inmediato y prontas reacciones institucionales que podían incluir la exclusión del espacio, sino que se consideraba un espacio de la decencia: la censura latía, por sobre los agentes institucionales, en la mirada de los espectadores, pues la convivencia espectacular de cierta manera conlleva la complicidad. A diferencia de géneros como la literatura, donde la obscenidad o la violencia pueden ser expresadas desde lo declarativo, el ponerlos en cuerpo tenía un alcance complejo. En general, en el teatro, la frontera entre la vivencia y la representación inevitablemente tiende a ser lábil y riesgosa como exposición de costumbres. Por estas razones el realismo social de la Generación del 30 nunca llegó a desplegarse escénicamente, para comenzar, por esta causa. Un autor de origen cuencano, Gregorio Cordero y León, fue uno de los pocos que probó activamente el realismo abierto en el teatro de larga extensión. Cordero y León, entre sus estampas costumbristas, escribió “Farra de indios” una de las que se podría considerar más emblemáticas de género.

De todas maneras, hacía 1935 parecían confluír el gusto naturalista, el registro cinematográfico y las nuevas preocupaciones de una ciudad que crecía y que temía la emergencia de “los otros”.⁸¹ Dos compañías teatrales —la Marco Barahona y la Quito— coincidieron, llamativamente, en presentar sendas obras que teatralizaban las aventuras de los bajos fondos y los hampones locales. Ambas obras eran declaradamente realistas.⁸² “El Hampa”,⁸³ escrita por Gregorio Cordero y León,⁸⁴ fue estrenada por la

⁸¹ Eduardo Kingman, *La ciudad y los otros. Quito, 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Quito: FLACSO Ecuador / Universitat Rovira e Virgili, 2006).

⁸² Corina, “Teatro Sucre. Estreno de la obra de Juan Gil ‘Misterios del Quito Antiguo’, - escenificación realizada por la Compañía ‘Quito’. Algunos conceptos sobre la obra. Del arte teatral y los actores”, *El Día*, 8 de julio de 1935: 2.

⁸³ Gregorio Cordero y León, *Hampa* (Guadalajara: Ediciones Luis Manuel Portilla, 1964).

⁸⁴ Autor de “Farra de indios”, una de las primeras estampas interpretadas por Ernesto Albán.

Compañía Nacional de Alta Comedia,⁸⁵ el 3 de julio de 1935,⁸⁶ trataba sobre la vida de El Águila quiteña, contemporáneo carterista local,⁸⁷ que una crítica de *El Día* calificaba como “la inicial del nuevo teatro realista, de aquella escenificación que concreta los casos y los analiza en el laboratorio del pensamiento”.⁸⁸

Tras un monólogo del personaje principal dirigiéndose al público, la obra arranca en un despacho de policía, donde, a fuerza de torturas y latigazos, el Jefe de investigaciones y pesquisas hace sacar falsa confesión de culpabilidad a un muchacho por un robo, quien aúlla en la contigua habitación de dolor por los golpes mientras su madre y abogado escuchan horrorizados.⁸⁹ Se toma el ejemplo de “Hampa” por su aporte a ciertas preocupaciones de la época que los impresos, como instituciones mediadoras que también dibujan socialmente el sentido de la sociedad, tenían por el problema de “la delincuencia” urbana. Por ejemplo, *El Día*, un par de meses antes, publicaba una serie de artículos sobre la “clasificación de delincuentes”, que arrancaba por aquellos que denominaba *per se*, “aquel que habiendo nacido con su constitución orgánica y facultades normales, se convierte en delincuente obedeciendo a diversas causas como el alcoholismo, la mala educación, el medio ambiente, etc., etc.”, que después dividía en “alta” y “baja escuela”.⁹⁰

La obra de Cordero, en cambio, planteaba cómo la injusticia directa y personal, más por abuso particular de poder, generaba que sujetos de estratos populares se vinculasen a la delincuencia, en este caso de carteristas. Se pone el acento en esto, pues en la propuesta del autor las condiciones estructurales del sistema económico no eran las responsables, sino los malos manejos de autoridades puntuales. En estampas suyas, como “Farra de Indios”, pasaba otro tanto: el abuso de hacendados o mayordomos es una actitud puntual, no constituyente.

⁸⁵ Sus intérpretes fueron: Marco Barahona, Ernesto Albán, Miguel Ángel Cazares, Gabriel Ordóñez, Rafael Ricaurte, Sergio Araujo, Telmo Iglesias, Lucila Andrade, Chavica y Olimpia Gómez, María Ester Andrade y Teresita Tello. Cordero y León, *Hampa*, 5.

⁸⁶ *El Día*, “Hampa. Obra del Dr. Gregorio Cordero y León, que será estrenada esta noche en el Teatro ‘Sucre’”, *El Día*, 3 de julio de 1935: 2.

⁸⁷ “El ‘Hampa’ en Teatro Sucre” [publicidad de la despedida de Compañía de Alta Comedia y Variedades de Quito], *El Comercio*, 3 de julio de 1935: 4. Como personaje, el Águila Quiteña fue recuperado por Eliécer Cárdenas en su fundamental *Polvo y ceniza* (Quito: El Conejo, 1983).

⁸⁸ La crítica era de Jaime Sánchez Andrade, “Hampa. Obra del Dr. Gregorio...”.

⁸⁹ Cordero y León, *Hampa*.

⁹⁰ “Clasificación de delincuentes”, *El Día*, 9 de mayo de 1935: primera. La colección de textos era tomada del inédito libro “Manual de policía científica”, del Jefe de Identificación Nicolás Iturralde, manuscrito que nunca llegó a ser publicado.

Otra obra del estilo, que se puso en escena en el período, fue “Los misterios del Quito antiguo”, sobre una enigmática “banda púrpura” a la que Juan Montalvo hizo referencia en tiempos del presidente conservador Gabriel García Moreno (1821-1875),⁹¹ obra teatral escrita bajo el seudónimo Juan Gil, por Manuel Antonio Salgado V., que había realizado una profusa investigación —con testimonios de sobrevivientes incluso— para la escritura de la obra.⁹² “Venga a vivir los días lejanos, infiltrados de leyenda y misterio del antiguo Quito”, rezaba una publicidad.⁹³ De voluntad costumbrista, Salgado fue autor también de la comedia “Un potaje comunista”, parodia de costumbres de clases sociales que viven de apariencias. Significativamente, y pese a la buena aceptación pública de sus obras, estas nunca llegaron a ser publicadas.

Y así se representaron esas prácticas, entreveradas con rocambolascas aventuras delincuenciales, que el cine había introducido por interés del público. Identidad y vocación moderna a la vez. A semana seguida, y del mismo Cordero y León, la Compañía Quito presentó la pieza musical “Vidas grises” que se anunciaba “en un cuadro y seis desnudos”, para después aclarar: “refleja la realidad de la clase proletaria y clama por su reivindicación. La vida amarga de la fábrica: gritos de rebeldía acallados por el tridente drepitar de las máquinas”. Se resaltaba que la obra era “no apta para menores” con letras grandes.⁹⁴ Más allá de evidencia el ritmo productivo que el autor mantuvo en el período, se registra que fue el más activo de los autores de vocación realistas, que logró representar en la ciudad. Puestas en escena que, al parecer, se hacían eco del género de gánsteres, a la vez que exploraban su manifestación local,⁹⁵ aquí parece ser que el teatro buscó, por momentos, emular los emergentes géneros del cine, profundamente seductores para un cada vez más amplio sector de clase media, de vida de escritorio, que temerosa pero seducida se interesaba por esa vida de bajos fondos que temía y con la que, a la vez, probablemente fantaseaba como espacio de la fuga y la libertad.

⁹¹ “Misterios del Quito Antiguo”, *El Comercio*, 6 de julio de 1935: 3.

⁹² “La Compañía Quito ofrecerá hoy nuevamente ‘Los misterios del Quito Antiguo’”, *Ibíd.*, 9 de julio de 1935: 3.

⁹³ En la publicidad, Antiguo Quito estaba todo en mayúsculas.

⁹⁴ “Vidas Grises” [publicidad de la Compañía Quito], *El Comercio*, 13 de julio de 1935: 2.

⁹⁵ Expresión de esa “preocupación de los tiempos” fue esa serie de notas que *El Día* publicó sobre tipologías de delincuentes, acompañadas en primera plana con el rostro de detenidos que el principio expresaban en su cuerpo el tipo referido (casi siempre de rasgos indígenas), y notas que anticipaban la obra de León.

Significativamente, un mes después, estudiantes del Colegio Noviciado y Seminario Menor de Loyola, en Cotocollao, presentaron “Edipo Rey”,⁹⁶ en la versión al castellano recién traducida por el sacerdote Dr. Aurelio Espinosa Polit. Pese a su gran aceptación —evidente en la puesta en escena de obras españolas— el género humorístico no combinó con el teatro de autor, al parecer por considerarse culposo en una sociedad donde el campo artístico y cultural estaba desarrollándose bajo perspectivas temáticas y poéticas realistas que procuraban mostrar la vivencia de los sectores más pauperizados, y donde las artes debían cobrar un rol de exposición de realidades y convocador de acciones. Realmente fueron pocos los autores dispuestos a trabajarlo, muy pocas las exploraciones de largo aliento. A nivel global, históricamente, la comedia ha sido considerada un género menor de las formas escénicas, fundamentalmente las vinculadas a la escritura y, a nivel local, sucedió otro tanto.

Al tiempo, puede considerarse que, de todos los agentes vinculados a la producción teatral, fueron los dramaturgos los que más atravesados estuvieron por los mandatos del canon que surgía desde el sector legitimado del campo artístico letrado, donde no solo el realismo había alcanzado la legitimidad tras el éxito internacional de autores como Icaza, sino por su condición de movimiento. Así, fue en el sector dramático donde los paradigmas de qué debía contemplar una forma estética correcta tuvieron un peso mandatorio. Y sí, en términos generales, el humor como género siempre tendió a ser menospreciado,⁹⁷ pese a ser el registro de mayor aceptación, siempre latió en los potenciales autores dramáticos la paradoja del tipo de registro, más allá de su propia capacidad para producirlo, en relación a lo que se consideraban el campo artístico y literario legítimo.

La devaluada comedia nunca fue para estos autores en conformación su registro deseable. Los intelectuales no suelen dedicarse a la comedia. A pesar del éxito y calidad que tuvo localmente una obra como “Recetas para viajar”, a finales del siglo XIX, el cómico siempre fue considerado un registro menor y de poca valía, siempre sospechoso de condescendencia y banalización. También se debe considerar la contemporaneidad de la emergencia de la literatura de denuncia realista que gestó la Generación del 30, y

⁹⁶ “Crónica ligera”, *El Comercio*, 4 de agosto de 1935: 5.

⁹⁷ Recuérdese que, en su poética, Aristóteles (que con su recuperación en el renacimiento europeo pasó a ser el referente canon del drama moderno hasta nuestras épocas) ya se planteaba que la comedia imita a los vicios y los “individuos peores” —a despreciar— en oposición a la tragedia, que expresa a los “individuos mejores” y sus virtudes, a imitar. Y lo cómico es visto como “defecto y fealdad sin dolor ni daño”. Aristóteles, *Poética* (Madrid: Alianza, 2004), 37, 45.

que visibilizaba, en el campo artístico, las condiciones de miseria y exploración de sectores marginales. Ante esta expresión del horror de los literatos comprometidos, el humor parecería fue un registro poco aceptable. Razón por la que las estampas cómicas sufrieron ese anatema.

En el capítulo primero se hacía referencia a un editorial de mayo de 1931, de *El Comercio* que ironizaba sobre el maniqueísmo con que se calificó al público como “grueso”, en tanto tosco y vulgar⁹⁸ frente a cómo se habían divertido y respondido a la comedia de Juan Gil [Manuel Salgado V.], “Un potaje comunista”. Significativamente, en la misma función, Icaza estrenaba con éxito “¿Cuál es?”, con la polémica por un justificado parricidio ante violencia a la madre. El texto de Gil, presentado por la Compañía de Variedades, perdido pero reseñado por Ricardo Descalzi, era una comedia de enredos que se mofaba de arribistas de sectores de clase media en decadencia, procurando bien casarse con engaños cruzados sobre riquezas y linajes. De acuerdo a lo que afirma Descalzi, en la obra “por la primera vez se escenifica tanto al ‘chulla’ como a la ‘chulla’ quiteños, ejemplares típicos de la capital, quienes hacen su vida a base de poses y argucias, con el fin de aparentar situaciones reñidas con su auténtica condición social”.⁹⁹ La obra inédita reitera, de cierta manera, la premisa de la apariencia arribista de una capa de la sociedad, con que en 1892 se presentó la emblemática “Recetas para viajar”, de Francisco Aguirre Guarderas.¹⁰⁰

Dos años antes de “Un potaje comunista” (1931), un novel Icaza había estrenado, con la Compañía Dramática Nacional, en mayo de 1929, “La comedia sin nombre”, sobre el desenmascaramiento de una familia quiteña de hipócrita clase alta en oposición a humilde familia campesina, y en agosto del mismo año “Por el viejo”, sobre una familia conservadora cuyos hijos se revelaban. El hecho de que estas obras no hayan llegado a la imprenta tiene su significación. Cuenta Icaza:

estas tres obras no las pude publicar. El director de teatro Marco Barahona tenía en su poder los manuscritos y un día cuando los pedí me dijo que en las hambres que había pasado ese hombre —porque ha pasado muchas hambres— había vendido en lote esas piezas teatrales a un señor Rogelio Gallo que tiene una librería por la [calle] García Moreno. Le supliqué a este señor que me vendiera las piezas. Me dijo que “El intruso” y “La comedia sin nombre” ya se llevó un gringo pero que todavía tenía “Por el viejo”. Le

⁹⁸ “¿Público grueso o público delgado?”, *El Comercio*, 29 de mayo de 1931: 5.

⁹⁹ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 3, 828.

¹⁰⁰ Francisco Aguirre Guarderas. “Recetas para viajar”, en *Teatro Ecuatoriano I*, ed. por Hernán Rodríguez Castelo (Quito: Clásicos Ariel, s.f.), 71-186.

digo: ¡hombre, véndamelo! Me dijo: sí. ¿Cuánto vale? 500 sucres. Le dije, usted quédese no más con él. Allí está. No sé si lo habrá vendido.¹⁰¹

Pero, como se verá en el tercer acápite de este capítulo, el humor se afirmó, exitosísimo, en los pequeños cuadros y estampas de fin de fiesta de la sección de variedades. De ellas, mucho tiempo después de su puesta en escena, en 1949, su principal cultor, Ernesto Albán, imprimió un tomo con las estampas por él representadas. Así, considerar que los autores que con más ahínco buscaron proyectarse como creadores-dramaturgos se distanciaron del registro humorístico expresa —para bien y mal— que no llegaron a constituirse en un agente del sistema productivo teatral, que juega y depende de las mecánicas de difusión. Como se dijo antes, si en centros artísticos más amplios de la región, como Buenos Aires, los teatros independientes de grupo se volvieron espacios para presentar obras de vocación no comercial,¹⁰² en Quito el esquema, aún en configuración, estaba afincado en el modelo de compañías, atravesado por la necesidad de ganarse un público que garantizaba la continuidad, y ante ello, muchos autores mantuvieron distancia purista. Propone Descalzi,

Un elevado número de escritores iniciaron su vida literaria produciendo obras teatrales, para más tarde, ante la imposibilidad de ver representadas sus piezas, orientar su vocación hacia el relato. No podríamos establecer límites justos de su carrera dramática, algunos de ellos abandonaron totalmente el género, mientras otros han retornado a él, en este despertar de la escena en el mundo.¹⁰³

En este dejar de persistir en la opción dramática, parecería claro que algunos de los autores terminaron afincándose en la narración novelística no solo como parte legitimada del campo intelectual —retomando la categoría de Pierre Bourdieu—, siendo la que aportaba más posibilidades de difusión y mayor capital simbólicos en el ámbito artístico. El género literario legitimado era, claramente, la narrativa y, a lo sumo, el ensayo. Apostar a la dramaturgia no solo implicaba afincarse en un área sin proyección laboral —aunque tampoco la novelística llegó a ser un campo consolidado de supervivencia— sino en un espacio que no prometía llegar a constituirse dentro del sistema cultural.

Dentro del campo artístico general, la novela, principalmente tras el reconocimiento a la producción de la Generación del 30, había alcanzado una

¹⁰¹ Ojeda, “Entrevista a Jorge...”, 114.

¹⁰² Caso emblemático, sin duda, el de Roberto Arlt.

¹⁰³ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 2, 634.

legitimidad que hacía de ella un espacio de consideración. El caso de Icaza vuelve a ser emblemático: su abandono de las tablas y la dramaturgia expresa la poca proyección que pudieron alcanzar, derrumbe de proyecto colectivo, a la vez que evidencia de su lugar periférico en las artes.¹⁰⁴ “Amé al teatro sobre todas las cosas”, contaba Icaza décadas después, evocando las carencias de supervivencia que lo obligaron a abandonar el ámbito.¹⁰⁵ Nunca más intentó, pese a su amor declarado, escribir para teatro. Protodramaturgos como Salgado V., Cordero y León o Icaza no pudiendo devenir dramaturgos regulares insertados en un sistema teatral estable, no tuvieron oportunidad de probar y desplegar el instinto escénico —que tienen dramaturgos y no necesariamente narradores literarios—, pues público y actores se mantuvieron relativamente fieles a las obras extranjeras más comerciales y difundidas.

Una medida de lo dicho es la publicación impresa de las obra dramáticas. En la época previa al período de este trabajo, la mayoría de ediciones fueron gestadas por los autores: no son textos integrados a un proyecto editorial concreto, pensado para su real difusión pública; y tampoco había un público lector expectante sino que sus creadores los imprimían para acumular capital simbólico en el campo intelectual y literario. Tras el avance del teatro de compañías, la política de autoedición se mantuvo, como se puede comprobar en las publicaciones de la época, pero con un cambio significativo, que les daba un nuevo valor: eran impresiones posteriores a la presentación, y parte de su posible proyección era el conocimiento del público. Las publicaciones replicaban la tradición de las publicaciones populares en los puntos centrales de Iberoamérica: junto a la lista de personajes los textos señalan a los actores que los interpretaron en su primera presentación, la compañía y la fecha de estreno. Ese tipo impresos, a la vez que buscaba que el espectador recupere el texto visto, apuntaba a su recuperación, pensada desde el campo literario más que desde el teatral. Es texto de autor, no escénico. Nuevamente, el ejemplo emblemático es Icaza, que tras narrar la censura tácita de “Flagelo”, quitándole a su compañía el acceso al Teatro Sucre, bajo el pretexto de remodelaciones, decidió publicar la obra, con miras a incidir desde ese espacio en la denuncia de las condiciones de vida de los indígenas, como no había podido hacer en escena. Con su propio peculio —más bien en de su amante-mantenedora, según narra el personaje/autor en su

¹⁰⁴ Quizás como caso contrario podemos evocar el de Demetrio Aguilera Malta, que hacia fines del período estudiado produjo activamente obras, haciendo del teatral una de sus áreas de desarrollo y reflexión.

¹⁰⁵ Rodríguez Castelo, “Jorge Icaza, por él mismo”, 38.

autobiografía—envió ejemplares a las publicaciones periódicas del país, pero no tuvo ninguna resonancia, y en su monólogo interior grita:

“¿Por qué, carajo?”

“No saben leer teatro, cholito, cholito...”

“Se hacen los pendejos, pes...”

“No les importa, taitico...”

Los librereros, después de mucho ofrecer, solo me recibieron a comisión pocos ejemplares para que durmieran por largo tiempo en los estantes. En cuanto a los amigos —bien servidos, exigentes—, unos me felicitaron en voz baja —angustia de excomuniación en torno—, otros se burlaron cruelmente, muchos llegaron a enojarse y a insultarme.¹⁰⁶

El autor relata que el a ello le siguió una borrachera de prostíbulo, que terminó en gran pelea con el hijo de un diplomático que lo llamó despectivo “dramaturgo sin teatro”, para terminar a los golpes, cuando el aristócrata afirmó que el teatro era “arma solo para caballeros... Para caballeros... —insistió el mozo subrayando la intención por afirmar: “no para chullas miserables...”.¹⁰⁷ Otros dos ejemplos significativos de la práctica de publicación posterior a la presentación evidencian la intención literaria. La obra “Boca Trágica”, de Enrique Garcés, que presentada en 1932 por la Compañía Moncayo-Barahona, no fue publicada sino hasta 1943, como un folleto muy barato sin referencias editoriales, tras ganar un concurso de obras teatrales convocado por el Ministerio de Educación (Abelardo Moncayo era entonces el jefe de gabinete, y con un jurado compuesto por Jorge Icaza, como representante del grupo América, Juan León Mera I., de la Academia Nacional de Historia, y Raúl Andrade, del Sindicato de Escritores y Artistas). La publicación, que parece autogestión del escritor, incluye no solo el veredicto sino el discurso íntegro del autor al recibir el premio.¹⁰⁸ Mientras que “Hampa”, de Cordero y León, fue publicada por el autor en Guadalajara (México), en 1964, también como folleto de edición barata, agregando tras la autoría un muy explícito: “el autor es el único que puede autorizar la representación de esta obra”,¹⁰⁹ lo que da cuenta de su expectativa ante nuevos montajes, en coincidencia con un nuevo repunte, del teatro en Quito, gracias al impulso institucional de la Casa de la Cultura,

¹⁰⁶ Icaza, *Atrapados II. En la ficción*, 59.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 60.

¹⁰⁸ Enrique Garcés, *Boca Trágica* [1943 a partir de discurso introductorio en texto].

¹⁰⁹ Cordero y León, *Hampa*.

que el año de la publicación creó con una escuela de formación y dos agrupaciones oficiales.¹¹⁰

De regreso al período de estudio, se debe señalar que, pese a su disposición a presentar obras locales intentando darles impulso, las compañías locales no dejaron de utilizar y aprovechar los éxitos de polos teatrales hispanos, como Madrid o Buenos Aires, aprovechando las publicaciones populares de esas obras, difundidas en sus países de origen. Para las compañías pasó a ser la manera más segura de garantizar no solo la casta de la obra, por su previa existencia, sino porque ya había sido probada con éxito y las fórmulas habían funcionado en cada micropoética en particular. Ante un público limitado que, como se mencionó al hablar del repertorio de las compañías, dificultaba el proceso de repetición, los pocos autores dispuestos enfrentaron límites estructurales para producir obras de manera rentable. No había la posibilidad de producir en cadena, no teniendo grupos que las monten y mantengan, y siendo tan pocas las posibles repeticiones. Los autores que intentaron producir para el medio, y escribieron obras clave, tuvieron pocas difundidas. Manuel Salgado V., cronista de *El Día*, que tentó tanto la comedia como el realismo sociológico, tuvo una producción bastante activa para el período: “El delito legendario” (1928), “Un potaje comunista” (1931), “La casa del crimen” (1935), “Papa Noel” (1932), montada por niños de escuela en Ambato, “Política en faldas” (1931), “El sexto no adulterar” (1931), “Los abolengos” (1932), “La promesa del traidor” (s.a.), todas inéditas, excepto “La casa del crimen”, que Descalzi registra editada pero que no se ha podido encontrar en ningún registro de bibliotecas, a lo largo de esta investigación.¹¹¹

¹¹⁰ El proyecto surgió bajo la guía de un técnico enviado por la UNESCO, el italiano Fabio Paccioni, que dirigiría el que después será el emblemático grupo “Teatro Ensayo”.

¹¹¹ Descalzi, “Manuel Salgado V.” [seudónimo: Juan Gil], en *Historia crítica del teatro...*, vol. 2, 821-851.

PAGINA SEGUNDA

La Casa del Crimen

HOY—HOY

MARTES 2. A LAS NUEVE
Y CUARTO DE LA NOCHE
EN EL

TEATRO

SUCRE

Por la
COMPANIA DE ALTA
COMEDIA



Una de las culminantes escenas de esta obra dramática que estrenará esta noche.

PRECIOS:

Palcos de 1ª	\$ 12,00
Palcos de 2ª	„ 10,00
Palcos de Platea	„ 7,00
Butacas	„ 1,50
Lunetas	„ 1,00
Galería	„ 0,40

Figura 18. Publicidad obra “La Casa del Crimen”, de la Compañía de Alta Comedia.
Fuente: “La Casa del Crimen”, *El Comercio*, 2 de abril de 1935: 2.

Como se desprende de lo dicho hasta aquí, los dramaturgos locales no lograron configurar un sistema autosustentable de obras que pudiesen mantenerse o circular, y siempre fueron una obra más, entre otras. Sin un mercado real, esos autores no podían dedicarse al género como experiencia laboral estable y ya con el decline del período del teatro de compañías, volvieron a perder la posibilidad de encontrar ejecutantes dispuestos. De manera significativa, el teatro entró en su largo proceso de ocaso a la par que géneros artísticos de mayor reconocimiento, como la pintura y la literatura, se consolidaban y difundían con gran proyección.¹¹²

Y, de manera paralela al cierre de la posibilidad de montar textos mayores, se desarrolló la estampa, género menor, que sin la legitimidad del arte elevado, caló ampliamente entre el público. Aunque Descalzi le dan un valor reducido al plantear, por ejemplo, que Leopoldo Páez las escribió para luego pasar a la “dramática seria”; o que Luis Moscoso “también irrumpe en la Estampa, tentación de los autores teatrales de la época, como un desfogue temperamental, para dar salida a hondas inquietudes, con dos sainetes al estilo, para luego dedicarse al teatro serio”,¹¹³ esta valoración se distancia del largo alcance que tuvo el género, presente en las formas escénicas populares, teatrales y televisivas, hasta la actualidad.

¹¹² Jorge Icaza nota ese despliegue de los 30, pocos años después de abandonar el teatro. Rodríguez Castelo, “Jorge Icaza, por él mismo”, 38.

¹¹³ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 1, 110.

3. La estampa: la mirada social de los grupos emergentes

La estampa quiteña, sainete de corta duración, sin un desarrollo sostenido de conflicto dramático y configurado más bien como un cuadro de fábula simple que sirve como disparador para describir de manera costumbrista personajes locales típicos, sus comportamientos característicos, en mucho estereotipados, su visión y sentido de vida, su forma de actuar. Una segunda veta, que fue consolidándose en el tiempo con el personaje del chulla Evaristo, apuntaló sus comentarios e interpretación de contextos coyunturales, principalmente sobre las condiciones políticas, apoyándose en ellos.¹¹⁴

Al parecer, su matriz de origen para la práctica teatral surgió en la variación de un monólogo improvisado, escena corta donde se imitaba a personajes típicos de la ciudad. Esas modestas encarnaciones humorísticas se daban generalmente como monólogos, presentados como un número más entre otros en la sección de “variedades”, con las que cerraba el espectáculo teatral tras la presentación de una obra central de larga extensión y de estructura más bien clásica, que en el anterior acápite se ha denominado “drama de autor”.

Cuando el fenómeno del teatro de compañías alcanzaba su punto más alto, hacia fines de los 20, las variedades se desplegaron como uno de los espacios para exponer y difundir las formas populares de pequeño formato, de la declamación de versos, interpretación de canciones reconocidas —de arias de óperas a géneros musicales que se iban consolidando en la región, como el tango argentino—. La investigadora Martha

¹¹⁴ Se expone la definición en extenso de Descalzi, quien valora manera dura la evolución del género, sobrepasando el período de nuestro estudio y el trabajo de sus cultores originales: “forma de sainete de tipo costumbrista, como un relleno cómico que viene a matizar el fin de un espectáculo teatral, luego de la obra seria. Desde su iniciación toma un sentido especial de crítica y humor de tipo político [...] Por su tendencia, por la forma como se la escriba o interpreta, la Estampa se vuelve de pronto una necesidad en el espectáculo dramático [...] Su fácil dialogación, la trama sencilla, hacen de ella un género apto para la censura liviana, sin mayor esfuerzo teatral, dada su condición de estructura menor del arte escénico. Por estos motivos, varios escritores, sin experiencia dramática, se dedicaron a escribir Estampas, perdido su calificativo de “quiteñas”, para volverse piezas de ambiente nacional [...] Si surgió como una representación del costumbrismo localizado, poco a poco fue abriendo su horizonte, transformándose en un sainete popular que abarcó todo el país y al mismo tiempo, por éste u otro motivo, fue degenerando, perdiendo su primitivo carácter, hasta constituirse en una bufonada teatral, asidero de gestos y frases groseras, degradación del arte, partí caer en el astrakán truculento. La nuble y picaresca intención con la cual nació, fue convergiendo hacia el chiste vulgar y el impacto personal”. Esta evaluación excluye a creadores como Albán, al que el investigador califica como “el mejor actor cómico ecuatoriano”. Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 3, 985, 986.

Rodríguez revela que fue en esos “fines de fiesta” donde el pasillo encontró uno de sus principales espacios de difusión y legitimación, como género local.¹¹⁵

El primer gestor conocido en el teatro profesional local de la recreación costumbrista de tipos, su creador y cultor fundamental, fue Telmo Vásconez.¹¹⁶ Esta línea escénica coincidió con la tendencia periodística de realizar crónicas de costumbres y personajes locales, para terminar encontrándose en el género emblemático que, en el transcurso a la su forma definitiva, pasó por dos períodos. El primero, influenciado por los alcances literarios de la Generación del 30, de vocación realista y de denuncia; y un segundo tiempo donde el personaje del chulla se toma el género y, más que monopolizarlo y acapararlo, es el único que lo mantiene, aprovechando la fórmula del personaje estereotipado, tan productivamente funcional para el teatro moderno de producción en serie,¹¹⁷ pero que a la vez mantienen las pinceladas costumbristas “de primera experiencia” y se afirma en la coyuntura para hacer sus cuadros de caricatura de la situación.

La Compañía Nacional de Comedias y Variedades, encabezada por “el simpatiquísimo cómico quiteño”¹¹⁸ Telmo Vásconez y Tita Merizalde, funcionaba desde el humor. Antes, en 1926, como parte del elenco de la emblemática Dramática Nacional, al encontrarse de gira por Guayaquil se resaltaba en una noche en beneficio de Vásconez, que “el beneficiario realizará algunos monólogos chispeantes, como final del programa”.¹¹⁹ Este tipo de caracterizaciones, no claramente definidas al inicio sino parte de los números de variedades, como se ha dicho, monólogos en los que se caracterizaban personajes tipo de la sociedad quiteña, fueron regularizándose, según se pueden encontrar en las crónicas periodísticas sobre los espectáculos.

Vásconez se había consolidado por su gran instinto histriónico humorístico. Múltiples notas periodísticas insistían en su capacidad cómica y de caracterización, “sabe aprovecharse de las menores escenas para entretener al público, provocándole a

¹¹⁵ Véase Martha Cecilia Rodríguez Albán, “Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965): Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018), <http://hdl.handle.net/10644/6195>.

¹¹⁶ Ricardo Descalzi reliva la presentación en Guayaquil de obras de pequeño formato, escritas por Rodrigo Chávez González, como “El primo de Baba” presentada en el Teatro Edén del puerto, en 1927, que según explica fue la “primera obra folklórica ecuatoriana que trata de la Costa y las costumbres montubias”. Para la década de los 40 Chávez escribió estampas para el personaje de Evaristo. Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 3, 770-783.

¹¹⁷ Por supuesto, el ejemplo más emblemático de dicha estrategia son los personajes de la *commedia dell'arte* italiana.

¹¹⁸ “La Compañía de Variedades”, *El Comercio*, 24 de mayo de 1931: 12.

¹¹⁹ “Beneficio de Telmo Vásconez”, *Ibíd.*, 25 de octubre de 1926: 5.

reír saludablemente”,¹²⁰ o celebraban con insistencia “La VIS COMICA del artista puede desarrugar el entrecejo de un busto de piedra”.¹²¹ Sus caracterizaciones surgieron, sin mucha proyección, como juegos escénicos, que ocasionalmente las crónicas de los eventos teatrales mencionaban, entre las diversas actividades presentadas. Al ejecutar los números de variedades, la mayoría de ellos canciones populares locales y regionales, Vásconez comenzó a destacar por sus juegos de caracterización. Según las reseñas de 1931: “los números de variedades han hecho reír mucho otras veces por la mar de sal que contienen los monólogos, diálogos y otros actos amenos como aquel *enamoramiento típico del indio a la longuita*”,¹²² “En el acto de variedades solo tuvo el merecido aplauso la caracterización de *El Cura*, del señor Telmo Vásconez que hizo las delicias del público *con su sermón sobre la moda de las mujeres*, lo demás gustó poco a la concurrencia”.¹²³ En otra ocasión se recogía,

Pero el regocijo subió de punto en los números de variedades, especialmente cuando desempeñó el papel de orador Telmo Vásconez, con su *discurso de circunstancias* que lo mismo valía para un centro comunista, como para un entierro y hasta una boda. Las espontáneas carcajadas crecieron cuando la pieza oratoria fue dedicada al novio, por lo picaresca que resultaba la aplicación [otra obra] “muy entretenida la escena del *huésped* que quieren hacerle dormir *con la guagua* y que se suicida, después de la mala noche que pasó, al saber que la guagua era una guapa señorita”¹²⁴

Y, del mismo talante, otro cierre de crónica marcaba cómo “hizo las delicias del público Telmo Vásconez al describir a las *mujeres que se pintan* y en sus chispeante escena del *dentista* y sus demás interpretaciones chistosísimas”.¹²⁵ Resulta llamativo que solo con la temática de la estampa es posible imaginar parte de su contenido, su aproximación, incluso algunos de sus juegos textuales e imitaciones escénicas. Pese a no tener acceso a la base textual de los monólogos —tal vez algunos ni siquiera llegaron a estar escritos en extenso—, su contenido tipológicos parece claro. A la vez, con seguridad, su efecto cómico funcionaba en la reconfirmación del público de la similitud entre la representación y el sujeto representado. Comicidad por reconocimiento, en

¹²⁰ “La Compañía de Variedades”, *Ibíd.*, 24 de mayo de 1931: 12.

¹²¹ “Compañía Nacional de Comedias y Variedades”, *Ibíd.*, 11 de julio de 1931: 5. Énfasis en el original.

¹²² “La Compañía de Variedades”, *Ibíd.*, 9 de mayo de 1931: 8. Énfasis añadido.

¹²³ “Teatro Sucre”, *Ibíd.*, 11 de mayo de 1931: primera. Énfasis añadido.

¹²⁴ “Compañía Nacional de Comedias y Variedades”, *Ibíd.*, 11 de junio de 1931: 5. Énfasis añadido.

¹²⁵ “La Compañía de Variedades”, *Ibíd.*, 15 de noviembre de 1931: 4. Énfasis añadido.

muchos casos sobre temáticas cotidianas que los espectadores de grupos medios vivían a diario.

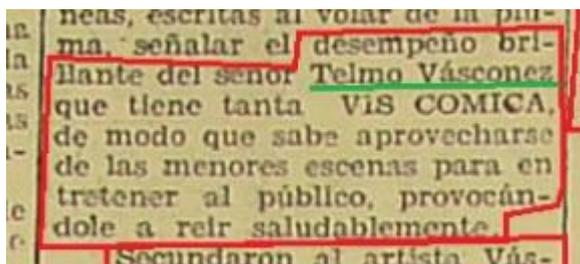


Figura 19. La vis cómica de Telmo Vásconez.

Fuente: “La Compañía de Variedades”, *El Comercio*, 24 de mayo de 1931: doceava.

Se encuentra aquí un costumbrismo más bien de carácter folclórico y amable,¹²⁶ de tipo de personajes, hecho para un público que convive con estos caracteres: sujetos cotidianos caricaturizados, con vocación de hacer explícitas sus formas “esenciales”, constitutivas, arquetipos de sí mismos, reiteración de sujetos sin más complejidad que el rol que cumplen dentro de la sociedad que los mira desde las butacas del teatro. Lo que se contempla es el juego cómico de lo repetido, no la voluntad trascendente de explorar la complejidad psicológica o el contexto sociocultural en que estos seres de desenvuelven. El rol de esos “juguetes cómicos” mínimos era el entretenimiento de la caricatura, y cumplían su función de exposición y alegría con gran eficacia. En ellos no había, ni se esperaba, desarrollo dramático en tanto historia en que se enfrentan fuerzas y se desarrolla un cambio/transformación de personajes, conclusión de esa tensión entre potencias que se despliega en premisa que guía la resolución del conflicto, etc. El acento estaba dado en la puesta en visión de las características discursivas, gestuales, comportamentales, de los personajes típicos.¹²⁷

¹²⁶ Los personajes tipo de los cuadros de Vásconez pueden recordar las acuarelas de costumbres que en el siglo XIX se comercializaban en la ciudad para la mirada del turista. Véase Alexandra Kennedy Troya, “Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes”, en *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, ed. por Alfonso Ortiz Crespo (Quito: FONSA, 2005), 26-62.

¹²⁷ En un testimonio de Ernesto Albán, quien posteriormente pasaría a ser el representante emblemático del género, refería el carácter precursor de Vásconez mencionando cómo “incursionaba en lo folclórico representando indios y cholos, siempre con grado, yo observaba que el público lo recibía con mucho agrado”. “Entrevista a Ernesto Albán”, *El Universo*, 1963, citado por María Eugenia Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chanclera* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2007), 97. Citado también por Genoveva Mora, “Las artes escénicas en el Teatro Nacional Sucre”, en *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*, ed. por Gabriela Alemán, t. I (Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012), 119.

A la vez, no es forzado aventurar que ese esquema de representación tenía un límite de novedad que, por sus características internas, no podía evolucionar hacia una obra extensa: se vuelve a hacer necesaria la presencia de un dramaturgo que desarrolle una estructura narrativa. Pero sin llegar a desplegarse en su forma genérica, el cuadro costumbrista que se iba configurando se aproximaba al sainete como “género chico”. Este tipo de obra, que reproduce ambientes de clase media y popular, con sus personajes característicos, su lenguaje y comportamiento, en un solo decorado y con una extensión máxima de una hora, tuvo gran apogeo en el último cuarto del siglo XIX en Madrid, como estrategia mercantil de los empresarios de sala para poder fomentar un “teatro por tandas” o “teatro por horas”, que permitiera mayor circulación de espectadores por sala.¹²⁸

El sainete latinoamericano combinaba en una obra de mediana duración —una hora a lo sumo— desde una perspectiva de comicidad amable, las costumbres y los personajes tipo muy marcados, estereotipados en sus características, con superficialidad psicológica, habitando un mismo espacio común que los llevaba a interactuar,¹²⁹ generalmente una trama de enredo y pasiones. “Procedimientos saineteros como el

¹²⁸ Como plantea Francisco Ruiz Ramón, el sainete repopularizado en el teatro peninsular del cierre del XIX, se configuró como “forma dieciochesca del entremés”, siglo en el que pasó a ser el género más popular de la península. Escrito en verso y con canciones intercaladas, según uno de sus principales creadores, Don Ramón de la Cruz, “Pintura exacta de la vida civil y de las costumbres de los españoles [...] No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres... en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación, digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo... Yo escribo, y la verdad me dicta.” Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)* (Madrid: Cátedra, 2011), 362. Sin embargo, su paso al género chico del XIX supuso, para investigadores como el español Antonio Valencia, una tendencia a la representación de una sociedad “satisfecha consigo misma, satisfacción que alcanzaba igualmente a la vida y a la historia... Las regiones españolas proveían de una estampa optimista con unas virtudes reales o estereotipadas y de unos tipos [...] Pero en lo que el “género chico” excedió fue en mostrar una visión sainetesca del pueblo madrileño, en que no se sabe si la naturaleza imitaba al arte y la realidad a lo teatral. A esta mezcla venía a superponerse un halo de patriotismo satisfecho”. Antonio Valencia, citado por Ruiz, *Historia del teatro español...*, 40. El “entremés” y los originarios “pasos” eran obras cómicas breves, que servían como descansaderos entre actos/jornadas de las obras de larga extensión, consolidados durante el Siglo de Oro del teatro barroco, con creadores como Lope de Rueda y Miguel de Cervantes, cultores emblemáticos. Antonio Rey Hazas, “Introducción”, en *Teatro breve del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza, 2002), 7-19.

¹²⁹ Un ejemplo de esto es “El conventillo de la paloma” (1929), del porteño Alberto Vacarezza, donde conviven en el lugar el italiano, el gallego, el español aporteñado, el turco, el porteño de cepa, el matón de esquina, la mujer joven, etc. Alberto Vacarezza, “El conventillo de la paloma”, en *Antología de obra de teatro argentino (1922-1929). Obras del Siglo XX: 3ª década I – Sainetes y Revistas*, t. 12, selec. por Beatriz Seibel (Buenos Aires: Inteatro, 2017), 181-231.

chiste verbal, la intensificación de la caricatura y el uso del idiolecto”,¹³⁰ fueron recursos que iban apareciendo.

En su desarrollo, secciones musicales permitieron desplegar y proyectar las sonoridades locales en emergencia, como el tango, la habanera o la ranchera.¹³¹ Así, el atractivo sainete —desde el criollo argentino hasta el bufo cubano— devino en géneros territoriales e identitarios, que refrendaban roles locales. Personajes fijos, su unificación requería un autor que permita desplegar un desarrollo dramático que lo haga teatral. Es importante recordar que, como género, el sainete de arquetipos tuvo siempre una vocación amable y de pátina humorística, y si el conflicto podía funcionar sobre dramas sociales o afectivos complejos, su perspectiva no los hacía calamitoso para el espectador. En la década de los 20, el sainete ya había pasado por su período de florecimiento en varios centros artísticos de la región, como poética hegemónica, ante otras más complejas, cuando en Quito los cuadros costumbristas iban tomando forma.¹³²

Pero Vásconez, pese a su indudable capacidad dramática e histriónica, nunca publicó sus monólogos o textos, falencia muy decidora en cuanto parece expresar no solo una despreocupación en la vocación de legitimar la producción verbal, sino en la posible consideración de su sentido, solo en cuanto producción para la escena, y no a la inversa, como pasaba con frecuencia con las obras de autores dramáticos, que como se mencionó en los acápites anteriores, tendían a publicar sus obras como texto, independientemente de su puesta en escena.¹³³ En ese momento, el esquema, genérico del acto de variedades, que en alguna ocasión ya era definido como un cuadro costumbrista quiteño, aún no tenía proyección para devenir eje de la escena. Sin embargo, se mantuvo y consolidó, como un registro naturalizado y esperado, de manera que para 1933 parecía ya instalado, aunque sin nombre como género, explotando la complicidad de reconocimiento del personaje tipo, en una mezcla de superioridad y complicidad ante lo presentado.

¹³⁰ Marina F. Sikora, “La comedia: concepción de la obra dramática”, en *Historia del Teatro en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, dir. por Osvaldo Pellettieri, vol. 2, (Buenos Aires: Galerna, 2005), 427.

¹³¹ Magaly Muguercia, “El ‘género chico’ ” y “Sainete ¿Estás ahí?”, en *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad: 1900-1950* (Santiago: RIL, 2010), 35-82.

¹³² Caso paradigmático es el grotesco criollo que Buenos Aires fue surgiendo con autores como Armando Discépolo.

¹³³ Es llamativa esta coincidencia de desinterés por la difusión letrada de Vásconez con autores clásicos de la dramaturgia mundial, como Molière, que tuvo inmensa resistencia a publicar sus obras, considerando que la parte verbal era apenas un fragmento de la obra, que sola no llegaba a tener verdadero valor.

En una velada organizada por una asociación religiosa juvenil, en 1933, para celebrar la “Solemne semana de vocaciones sacerdotales”, junto a un “emocionante drama del teatro francés” se presentaba, como acto de variedades, “Un chapa criollo”, de autor probablemente estudiantil.¹³⁴ El “acto de variedades” particularizado muestra cómo la pintura costumbrista se había vuelto sentido común también en espacios no profesionales, haciendo que algunos se aventuren a probar esas imágenes. Sin embargo, y hasta el fin del período, no se han encontrado textos que coloquen como su reflexión central a estos tipos, ni de las futuras consolidaciones en estampas costumbristas o las coyunturales cívico festivas, sobre las que se trabaja a continuación. Su presencia en la prensa solía restringirse a una fugaz mención de cierre de crónica, que evaluaba el acontecimiento total.

Los ejercicios escénicos de reconocimiento del entorno se vinculaban con otros similares, principalmente en *El Comercio*. En una ciudad que cambiaba reflejaban la tensión entre lo conocido y lo nuevo, una manera recurrente, las crónicas eran una tendencia narrativa y una mirada de época que sucedía a nivel regional; literatos del período hicieron de ella una de sus fuentes de creación e profesionalización. La mirada del cronista —un *flâneur* moderno en una urbe que evolucionaba, donde se pierde y cambia a la vez— lo hizo un género recurrente. Como género periodístico, la crónica es un gran ejemplo de esta nueva mirada. Autores como el argentino Roberto Arlt y el ecuatoriano Medardo Ángel Silva, por tomar solo dos ejemplos, son una prueba de ello: asombro ante lo nuevo, que hay que contar, y rememoración de lo que está en camino a su extinción, habiendo sido, lo increíble, hasta hace muy poco, modelo indiscutible y sólido: lo nuevo devastaba lo viejo sin posibilidad de resistencia. Ante el hecho fatal, el cronista de la dolorosa metamorfosis, en muchos casos, solo podía emitir una descripción impresionista del cambio. La estrategia narrativa era narrar en primera persona, desde el yo de la impresión, como posibilidad de expresar cambio y asombro a la vez.

En Quito, durante el período estudiado, no es raro encontrar crónicas melancólicas de la ciudad. *El Comercio*, en un joven abril de 1928, ya publicaba notas de “tipos populares”: “El hombre orquesta”,¹³⁵ “Un célebre aguador”,¹³⁶ “El Juan

¹³⁴ “Velada dramática musical de una asociación”, *El Comercio*, 9 de mayo de 1933: 4. El nombre del autor de la estampa era un desconocido Ernesto Moncayo.

¹³⁵ “Tipos populares. ‘El hombre orquesta’”, *Ibíd.*, 2 de abril de 1928: 5.

¹³⁶ “Tipos populares. ‘Un célebre aguador’”, *Ibíd.*, 4 de abril de 1928: primera.

Champuz”,¹³⁷ y para 1931 y 1932, ocasionales tipos quiteños como “El Señor de Guagrocote”,¹³⁸ “El hombre orquesta”,¹³⁹ “El poeta popular”,¹⁴⁰ “La vendedora de borregos de algodón”,¹⁴¹ comidas típicas del “Quito antiguo”,¹⁴² “El Señor de Guagrocote médico”,¹⁴³ que eran profusamente descritos.¹⁴⁴

Esa línea editorial expresaba el deseo de dejar constancia de formas características de prácticas y sujetos locales a los que la aparentemente imparabla y uniformizadora modernización llevaría a su desaparición. El cronista pasaba a ser un registrador de lo que quizás después no volvería a encontrarse, extinguiéndose silenciosamente. Gesto que ponía de manifiesto la sensación colectiva del cambio como inevitable, que pendulaba entre el deseo de su advenimiento y el temor ante su presencia. Por supuesto, dependiendo de la perspectiva del cronista/editorialista particular, las prácticas y tradiciones locales podían ser vistas y descritas como formas bárbaras, inciviles o inmorales, así como también desde la añoranza de lo que se ve perdido, y distinguía a una ciudad no apabullada por el impulso de la modernización. Modernización que, paradójicamente, era la que impulsaba ese tipo de publicaciones.

Tiempo de modernización de la ciudad y la melancolía por la sociabilidad en retirada se evidenciaba en la misma narración que hacían los diarios de esos “tipos quiteños”. Parte de una tendencia regional, esa melancolía se repetiría en diversidad de ciudades en cambio. De igual manera, los cuadros costumbristas escenificados en el fin de fiesta llegaron a consolidarse de tal manera que, pese a su modestia, se volvieron una atracción esperada. Una larga nota de 1935 reclamaba la falta de ensayos y calidad de las obras de centro de cartel, a la par extrañaba

El número final —Variedades— preparado sin cuidado de ofrecer al público que les favorece con tanto entusiasmo, aún tolerando benévolamente el alza de precio de las localidades, algo que constituya novedad o siquiera buen gusto. ¿Se ha agotado tan pronto esos chispeantes cuadritos costumbristas, de sabor local que gustan tanto a nuestro público y que constituían un fin de fiesta tan lleno de animación y de alegría...?

¹³⁷ “Tipos populares. ‘El Juan Champuz’ ”, *Ibíd.*, 7 de abril de 1928: primera .

¹³⁸ “Tipos populares. ‘El Señor de Guagrocote’ ”, *Ibíd.*, 7 de mayo de 1931: primera .

¹³⁹ “Tipos populares. ‘El hombre orquesta’ ”, *Ibíd.*, 17 de mayo de 1931: 5.

¹⁴⁰ “Tipos populares. ‘El poeta popular’ ”, *Ibíd.*, 28 de febrero de 1932: 3.

¹⁴¹ “Tipos populares. ‘La vendedora de borregos de algodón’ ”, *Ibíd.*, 23 de febrero de 1932: 3.

¹⁴² “Tipos populares. ‘Quito antiguo’ ”, *Ibíd.*, 1 de marzo de 1932: 3.

¹⁴³ “Tipos populares. ‘El Señor de Guagrocote’ ”, *Ibíd.*, 24 de abril de 1932: 3.

¹⁴⁴ Se desarrollará la temática en trabajos posteriores a este.

¿Hasta cuándo esos eternos yaravís, pasillo y tangos agardelados con que nos cargan todos los días de las estaciones de radio y hasta del escenario del “Sucre”...¹⁴⁵

En ese año hubo varias publicidades que a pie anunciaba un acto de Variedades, donde se agregaba ya el nombre de la temática/personaje, en ese género aún sin nominarse, como el de la compañía Quito que hablada de un “colosal acto de variedades Las Bolsiconas”.¹⁴⁶ En sus primeros años, ocasionalmente, alguno de los autores intentó un tipo de denominación para el texto corto que se proponía: “sainete cómico en un acto”, “cuadro de costumbres, para representarse”, “adefesio cómico en escena”, “ensayo de tragedia, en un suspiro...”.¹⁴⁷ Sin embargo, para mayo de 1935 algunas propagandas ya promocionaban “estampas quiteñas” como parte de sus números de variedades.¹⁴⁸

Junto a los alegres cuadros costumbristas de personajes locales y las miradas de los crónistas de la ciudad en cambio, la narrativa de realismo social de la Generación del 30 fue el tercer afluente que influyó para consolidar el género que terminó categorizándose con el tiempo como la estampa quiteña. Si en los cuadros costumbristas de personajes locales se reconocían personajes y sujetos de la ciudad, entrecruzando a aquellos que se volvían folclore urbano con aquellos que parecían camino a la extinción; con los avances modernizadores dramaturgos en ciernes los fueron escribiendo, y ocasionalmente representándolos por en compañías como las de Barahona y, posteriormente, las de Ernesto Albán, en lo que aún se denominaban sainetes, con una voluntad de carácter más verista, vinculado a las poéticas del realismo encausado por la Generación del 30, que procuraba expresar esos tipos, pero desde su drama socioeconómico.

En esa línea de estampas sociales está “Hampa”, escrita por el abogado cuencano Gregorio Cordero y León, a la que ya se ha hecho referencia, interpretada por Ernesto Albán y Olimpia Gómez, así como también “Farra de indios”, centrada en una

¹⁴⁵ Corina, “Teatro Sucre. Estreno de la obra de Juan Gil ‘Misterios del Quito Antiguo’, escenificación realizada por la Compañía ‘Quito’. Algunos conceptos sobre la obra. Del arte teatral y los actores”, *El Día*, 8 de julio de 1935: 2.

¹⁴⁶ “Compañía Quito” [publicidad], *El Comercio*, 25 de abril de 1935: 2.

¹⁴⁷ *Estampas quiteñas interpretadas por Ernesto Albán*, ed. por Ernesto Albán (Quito: Fray Jodoco Ricke, 1949).

¹⁴⁸ “Compañía de Alta Comedia” [publicidad de estreno], *El Comercio*, 30 de mayo de 1935: 2; Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 2, 987.

patética borrachera impotente de indígenas en una pulpería,¹⁴⁹ una de las estampas realista/costumbrista más próxima a la propuesta de denuncia de la Generación del 30. Según un testimonio de Albán, recogido en 1972, a él y Gómez se les ocurrió “presentar una variedad jocosa, para remate de las funciones y fue así como recomendamos a Gregorio Cordero y León que nos hiciera un libreto costumbrista de Quito”, que habría tomado concretos personajes citados como modelo.¹⁵⁰ Aunque se sabe que sucedió entre 1935 y 1936, las fechas exactas de los estrenos no han podido fijarse, pues solo han sobrevivido en antologías como *Estampas quiteñas interpretadas por Ernesto Albán*, publicada en 1949 por gestión del actor, recopiladas por autor, sin orden cronológico ni temático, esencialmente las ejecutadas por Albán con éxito. De todas maneras, es posible fechar las iniciales en la década. De los 30 y ver que se proyectaron hasta los 40.

Las estampas pintan un cuadro vívido de cierta perspectiva de la sociedad de entonces pues, están escritas para un público que reconoce su propio contexto en la obra, y se apela a esta coincidencia. Los tipos sociales, más que costumbristas o folclóricos, tenían una vocación realista y de denuncia, y en algunos casos expresaban el alienado embrutecimiento producido por el alcohol, la violencia o la miseria,¹⁵¹ lo que abre el mismo debate que se ha dado respecto al realismo social de la Generación del 30: la posibilidad de leerlo desde una perspectiva victimizante, que ve en estos grupos sociales rezagos no modernizados. Sin embargo, esa veta tendió a perderse pronto en el teatro y el carácter amable, alegre o, cuanto menos, cínico festivo, se impuso, incluso para los asuntos más serios.

En la poética realista hubo una tendencia a insistir en el carácter alienado y deformado de los sujetos representados (en oposición al paradigma de corrección del sujeto medio de la modernidad asumida): indígenas alcohólicos y artesanos déspotas con sus hijos, producto de la miseria y la ausencia de educación, dos causas imbricadas que, en el relato, llevaban a una situación donde, más que responsables, eran víctimas. A esta línea pertenecen textos como “El zapatero de La Tola”, de Leonardo Páez, sobre enamoramientos, represión y mojigatería hipócrita;¹⁵² “El chapa”, de Alfonso de García

¹⁴⁹ *Estampas quiteñas interpretadas...*, 221-228. Gregorio Cordero y León también fue autor de algunas obras de largo aliento, como “Hampa”, sobre la vida del maleante Águila Quiteña, obra presentada por la compañía “Marco Barahona”.

¹⁵⁰ Referido por Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo...*, 93 y 512.

¹⁵¹ Condiciones de vida que, desde la perspectiva de izquierda, debía resolverse con la reestructuración radical de la sociedad, y desde el modelo de derecha, con la civilidad.

¹⁵² Leonardo Páez, “El zapatero de La Tola”, en *Estampas quiteñas interpretadas...*, 89-98.

Muñoz, sobre romances de policías y cocineras, así como recién nacidos abandonados en la calle, a la espera de que alguien los acoja.¹⁵³ Otras por el estilo fueron “Por andar bebiendo... agua”,¹⁵⁴ “No hay vacantes”,¹⁵⁵ “Los compadres” y “Folklore ecuatoriano. Escenas - costumbres de ambiente indígena ecuatoriano. Una tarde dominguera entre indígenas”.¹⁵⁶ De todas se desconocen las fechas exactas de elaboración, aunque es posible deducir que fue entre los años de 1935 y 1936.

En estos textos se registran lugares comunes, como los romances entre sirvientas y chapas,¹⁵⁷ el abuso de poder de autoridades medias como ejercicio de autoafirmación, la supervivencia con mínimos recursos y un tema constituyente: el alcohol como medio de fuga, de alienación, de fiesta, de masculinidad. Como marcan los investigadores Eduardo Kingman y Ana María Goetschel, el alcohol está “estrechamente relacionado con el problema de la fiesta, la religiosidad, el mantenimiento de culturas propias y con procesos contrarios no menos importantes que buscan la homogenización de las culturas, el disciplinamiento y la sujeción de los hombres”.¹⁵⁸ Su consumo naturalizado en la ciudad, fundamentalmente por hombres, está presente en gran cantidad de estampas, desde estas primeras realistas, hasta las posteriores, donde el personaje de Evaristo se consolida. Entrevisto como un problema social o sanitario, pasó a ser un rasgo constituyente del espacio de desahogo y camaradería, con la mirada burlona por parte del espectador, pero sin expresar su problemática.

El realismo habla de los otros, de los subalternos que no eran quienes ocupaban el teatro para ver esos cuadros. Los personajes de ese costumbrismo son ajenos a las butacas. Más adelante se verá cómo el autoreconocimiento del público en el personaje del chulla llevó a la estampa a nuevos derroteros. El sainete típico costumbrista, surgido en España y desplegado en la región, con todas sus posibilidades, hacía parte de su funcionamiento, dentro de una estructura dramática de desarrollo más amplio, la interacción entre diversas comunidades culturales confrontadas de manera amable, en su encuentro y tensión. Personajes tipo que expresaban los distintos componentes de

¹⁵³ Alfonso García Muñoz, “El chapa”, en *Ibíd.*, 111-117.

¹⁵⁴ Ernesto Albán, “Por andar bebiendo... agua”, en *Ibíd.*, 119-128.

¹⁵⁵ Leonardo Páez, “No hay vacantes”, en *Ibíd.*, 143-152.

¹⁵⁶ P. P. Caycedo, “Sainete cómico en un acto”, en *Ibíd.*, 13-21,

¹⁵⁷ Guillermo Garzón Ubidia, “Pasás la vida enamorandu a las cholas del barrio...”, en *Ibíd.*, 153-156. “Chapa” es policía, en jerga local. Ver la recuperación en lista de todas las estampas registradas de Albán en Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo...*, 517-22.

¹⁵⁸ Ana María Goetschel y Eduardo Kingman, “Quito: las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales”. En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 162.

ciertos estratos sociales, en general populares, en sus diferencias. En el continente, el sainete se había desarrollado con gran intensidad desde inicios de siglo, precisamente, exponiendo tipos sociales populares y problemáticas surgidas de su convivencia.¹⁵⁹

Sin embargo, las estampas quiteñas que se perfilaron en el período de estudio suelen excluir la mezcla de clases y grupos sociales. Se puede aventurar que el alma estamental de la ciudad —que se reconfiguraba con una emergente clase media que en vez de ver al indígena como parte constitutiva de la vivencia, trata de ignorarlo y borrarlo— hizo que una tipologización en tensión no solo sea indeseable sino incompatible con sus deseos de consumo. En principio, nunca se encontraron interactuando, en el mismo tablado, indígenas, aristócratas en decadencia y burócratas. Parecería que el encuentro entre distintos grupos era imposible, no solo en la sociedad, sino también en su representación. Como si la compartimentación de la sociedad de castas aún operase, incluso, a nivel simbólico.

Esto debe considerarse también en una sociedad que apostaba al mestizaje como fórmula de síntesis, más que al reconocimiento de la diferencia. El indio ocasional es un muy otro. Ciudad con presencia de migrantes, sí, pero con poca vocación para incluir la diferencia como constituyente. Implícitamente, evidencia la convivencia entre mestizos e indígenas que se dan en la práctica ciudadana, pero que no se consideró en la experiencia teatral. Grupos sociales como estancos, en apartados autónomos. Una de las causas posibles, es la misma negociación con el público mestizo, que se niega a ver el conflicto. Quizás cabe mencionar aquí la hipótesis de Agustín Cueva sobre por qué el teatro no tuvo significativo despliegue: una mentalidad de castas que desprecia lo indígena y se distancia de sus manifestaciones; y, un “pueblo colonizado (con la consiguiente despersonalización cultural) no nos ha permitido producir una literatura del *ser* sino solamente del *estar* [...]”; y como el teatro es una manifestación por excelencia del ser (‘El drama da forma a la totalidad intensiva de la esencialidad’) no se ha desarrollado aún”. Problema identitario no resuelto que incidió en la escasa

¹⁵⁹ Explica Magali Muguercia: “El sainete se define como una pieza teatral breve, que satiriza personajes y situaciones de actualidad por medio de una historia de enredos [...] El sainete maneja la música y la comicidad, así como personajes arquetípicos”, Muguercia, *Teatro latinoamericano del siglo...*, 53. Sin embargo, agrega la figura del sainete, a diferencia de la revista, tenía un mayor desarrollo y complejidad dramática, “En una época de tránsito, donde aumentan las fricciones entre tradición y modernidad, el sainete parodia las asimetrías culturales y sociales. El habla popular hierve de dialectos, jergas y modismos. La gestualidad exhibe identidades que se están rehaciendo a toda velocidad. El público se mira con deleite en estas señales que llegan desde el nuevo ambiente. A medida que el país se moderniza, dramaturgos y actores hacen reacomodos en la galería de los personajes-tipos”. Para Quito fue importante la influencia argentina.

consolidación de exploraciones teatrales que expresasen la realidad local, lo que limitó el desarrollo del arte dramático en el Ecuador, expresiones que se dejan consignadas aquí, porque hacen eco con el contexto de referencia en el presente trabajo.¹⁶⁰



Figura 20. Notas de prensa contiguas: declive fiestas tradicionales, problemas de tráfico. Fuente: “La tragedia de los buses o tormento por un real”, “La fiesta de los Inocentes y de los trajes”, *El Comercio*, 4 de enero de 1937: cuarta.

En ese marco de referencia, las crónicas periodísticas sobre la ciudad mezclaban la descripción de lo nuevo y la evocación de lo que se iba perdiendo, la vivencia de los

¹⁶⁰ Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza* (Quito: Soltierra, 1976), 71-72.

sectores populares y la configuración de la ciudad; donde sobresalieron unas en particular: las “Estampas de mi ciudad”, publicadas desde 1935 en *El Comercio*, escritas por un muy joven autor, Alfonso García Muñoz, que se volvieron periódicas y esperadas: una ventana amplia y, al tiempo, una mirilla delicada para ver la ciudad. En muchas de ellas, relatadas en primera persona, se describen ambientes y tipos de la ciudad de muy diverso calado y situación, desde el ambiente y el proceso de engaño de miserables brujas adivinatoras que trabajaban por monedas,¹⁶¹ pasando por la experiencia de caer preso y las vivencia en la cárcel,¹⁶² a las costumbres en un funeral,¹⁶³ la situación un orfanato cuidado por monjas,¹⁶⁴ los usos de la semana santa que se iban perdiendo,¹⁶⁵ la vida de los “chagras” recién llegados a la ciudad,¹⁶⁶ la miserable rifa de parque en la que por mínimos centavos un padre de familia trata de inventar un regalo para alguno de los miembros menores de su extensa prole,¹⁶⁷ el cruce de líneas en los recientes teléfonos domésticos,¹⁶⁸ hasta el novedoso, y ya al tiempo pintoresco, proceso de cedulaación.¹⁶⁹

En estas cada vez más populares crónicas, lentamente García Muñoz fue conformando una voz narradora particular, un personaje/observador cronista: Evaristo Corral. ¿Para qué o quiénes escribe el personaje sus crónicas? En él había una mirada que reseñaba lo ciudadano cotidiano, lo que pasaba alrededor del lector, y que este a perdido la capacidad de ver —si alguna vez la tuvo— por la rutina y la supervivencia; que el narrador se la recuerda y recalca, o se la cuenta por primera vez. Palabra no solo que daba visibilidad, sino cierta legitimidad y proyección. En esa estrategia narrativa del narrador/personaje fueron integrándose otros: la esposa mandona, el compadre de borracheras —Quiroga—, o “el gringo” que sirven a la narración para apuntalar la mirada, resaltar lo que la misma observación atenta del *flâneur* local no lograba percibir

¹⁶¹ Alfonso García Muñoz, “He visitado a una bruja en Quito”, *El Comercio*, 4 de mayo de 1936: 8.

¹⁶² García Muñoz, “De mal en peor”, *Ibíd.*, 25 de octubre de 1936: 8.

¹⁶³ García Muñoz, “El velorio”, *Ibíd.*, 22 de noviembre de 1936: 11.

¹⁶⁴ García Muñoz, “En la casa de expósitos”, *Ibíd.*, 6 de febrero de 1938: 11.

¹⁶⁵ García Muñoz, “La semana santa”, *Ibíd.*, 17 de abril de 1938: 9.

¹⁶⁶ García Muñoz, “El chagra en Quito”, *Ibíd.*, 29 de mayo de 1938: 12.

¹⁶⁷ Alfonso García Muñoz, “La ilusión de los juguetes”, en *Estampas de mi ciudad. Segunda serie* (Quito: Imprenta de Educación [edición del autor], 1937), 31-42.

¹⁶⁸ Alfonso García Muñoz, “Cosas de la civilización”, en *Ibíd.*, 3-13.

¹⁶⁹ García Muñoz, “En busca de la cédula”, *Ibíd.*, 41-51.

de tanta costumbre:¹⁷⁰ “—¡Oh, qué cosa mas bonito!” dice el gringo y recalca al local su ceguera: “—¡Oh, ese hermoso pordiosero! ¡Qué bonito facha y qué manera de extender la mano a sus víctimas!”.¹⁷¹ Y, claramente, desde la vivencia del sujeto trabajador urbano ciudadano, en su accionar vital, expone un tipo de mirada y expresión.

Si en las crónicas periodísticas publicadas en *El Comercio* García Muñoz construye un relato vivencial sobre Quito, creó a Evaristo para hablar a través de su voz como sujeto de enunciación, marcado originalmente por las preocupaciones laborales acuciantes y la pobreza como una condición de angustia. Este Evaristo no ríe ante un mundo arbitrario. No lo enfrenta tampoco. Trata de sobrevivir en él respetando sus reglas injustas: el despido intempestivo, trabajos insalubres como la venta puerta a puerta con el riesgo propio, la cárcel por deudas. En su discurso se expresa una realidad que debe ser cambiada, pero el personaje no ha llegado (ni llegará) a tomar conciencia de clase, quizás, incluso, porque es no solo un marginal sino que se sabe un integrante de esos sectores emergentes producto del crecimiento del Estado, esos que no tienen aún derechos claros. Las experiencias y espacios que describe son, a la vez, construcción de identidad y reivindicación de la experiencia. Respecto a las condiciones sociales, los personajes de García Muñoz son conformistas narradores de la experiencia cotidiana. Pero valga mencionar que sus crónicas no necesariamente hacían acento en Evaristo como personaje. En muchos casos, el narrador habitaba y describía otros espacios, a los que se sumaba la descripción de condiciones sociológicas diversas.

En ese contexto, el autor adaptó algunas de sus estampas para ser representadas en el teatro,¹⁷² y Ernesto Albán, integrante de la Compañía Marco Barahona, representó las primeras estampas realistas-costumbristas —y a Evaristo Corral— que, con el tiempo, pasó a ser no solo un exponente estable del género, sino que su encarnación del personaje casi lo llevaría a fusionarse con él en el transcurso de los años. Debe mencionarse un factor significativo del propio Ernesto Albán, que incluso potenció al personaje que lo consolidó en la memoria colectiva del país como ningún de la historia teatral: Albán no era quiteño, había nacido en Ambato, aunque su formación como

¹⁷⁰ La consideración se aproxima a la explicación de Borges sobre por qué, de tan cotidianos, no se menciona a los camellos en el Corán. Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión* (Buenos Aires: MC, 1957).

¹⁷¹ García Muñoz, “En la casa de expósitos”.

¹⁷² Alfonso García Muñoz, “Ecuador país de turismo”, “Las plantilladas de Jesusa”, “La quincena de mi mujer”, “Evaristo maestro de Escuela”, “Un poeta modernista”, “El chapa”, “A divorciarse tocan”, “Los sueños de Evaristo”, en *Estampas quiteñas interpretadas...*

músico y actor se desarrolló en Quito, vinculado a la segunda oleada de estudiantes del Curso de Declamación del Conservatorio. Como él mismo reconocía, Telmo Vásconez, con quien no llegó a trabajar en un mismo elenco, fue un referente fundamental para apuntalar su formación.¹⁷³

En una ciudad que crecía desde la migración provincial, devino emblema su propia identidad de no originario, al tiempo que ironía sobre el personaje representado: el chulla quiteño, el más emblemático de las estampas, era interpretado por un “chagra” ambateño, sin solución de continuidad, encarnación aparentemente contradictoria de una identidad local dura, pero perfilada en la mixtura de olas migratorias. A las estampas de Evaristo, una vez consolidadas, las nutrieron después otros autores, apoyados en los caracteres ya fijados, se volverá al personaje un poco más adelante. En 1936 el nombre de “estampa quiteña” se incluía ya en los programas, inicialmente para vincularla con las exitosas publicaciones periódicas en *El Comercio*: “VARIEDADES: / Creación exclusiva.- / Estampa quiteña. / Original de Alfonso García Muñoz: / “El DIVORCIO,”¹⁷⁴ o variaciones de la denominación: “En Variedades: Estampa Criolla: / “El cura de la parroquia”, esta última no le pertenecía a García Muñoz.¹⁷⁵ En ese año, los anuncios de las compañías comenzaron a incluir, junto al nombre de las obras centrales, un genérico anuncio de “estampas quiteñas”,¹⁷⁶ que evidencia la consolidación del género y su utilidad como gancho para atraer público. Por supuesto, la Compañía Marco Barahona aprovechó el vínculo con García Muñoz y no dejaba de mencionarlo en sus publicidades, cuando una de las presentadas era de su autoría, incluso sin referir nombre o temática.¹⁷⁷

El criterio de incluir o no el nombre de la estampa particular debió responder a su precedente éxito, lo que haría que el público, gracias al de boca en boca, supiese sobre esa puesta en particular, como lo hacía la Compañía de Alta Comedia Marco Barahona: “ESTAMPA QUITENA. POR ANDAR BEBIENDO. Éxito de Olimpia

¹⁷³ Ernesto Albán refería en una entrevista de 1945: “No exagero en decir que sonaba con llegarme o parecer a él. Había un gran actor del teatro nacional que se llamaba Telmo Vásconez, que incursionaba en lo folklórico representando indios y cholos, siempre con grado, yo observaba que el público lo recibía con mucho agrado”. “Ernesto Albán: el incansable luchador por el teatro ecuatoriano”, *El Comercio*, 1 de enero de 1945: 16. Referido también por Mora, “Las artes escénicas...”, 119.

¹⁷⁴ “Mi vida es mía” [publicidad de la Compañía de Alta Comedia Marco Barahona], *Ibíd.*, 9 de mayo de 1936: 2. Énfasis en el original.

¹⁷⁵ “Suntuosa velada de arte” [publicidad de la Compañía Quito de Comedias y Variedades], *El Día*, 14 de junio de 1936: 2.

¹⁷⁶ “Un argentino en Madrid”, [publicidad de la Compañía de Alta Comedia Marco Barahona], *El Comercio*, 1 de agosto de 1936: 2; *Ibíd.*, 2 de agosto de 1936: 2.

¹⁷⁷ “Lluvia de hijos”, *Ibíd.*, 4 de octubre de 1936: 2.

Gómez y Ernesto Albán”.¹⁷⁸ Para 1937, la definición de “estampa quiteña” como género ya se había naturalizado. La Vásconez-Merizalde la presentaba como tal, con nombres tan decidores como “El socialismo en Quito”,¹⁷⁹ “El alza de la cerveza”,¹⁸⁰ “La mendicidad en Quito”¹⁸¹ y una crónica la describía como acto “todo salpicado de gracia, de sátira y buen humor, [donde] fue magníficamente caracterizado nuestro “chapita”, en torno a un argumento bien tramado”.¹⁸² De igual manera, otras agrupaciones apelaban a su presencia, como la Compañía Quito, que anunciaba en una publicidad: “la estampa de grandes carcajadas: La chingana de la plaza de toros”,¹⁸³ que un día antes se marcaba cómo “lo mejor que se ha presentado hasta hoy”.¹⁸⁴ El género había perdido propietario, había pasado a ser un gancho mayor, y toda compañía apelaba a ella para atraer al público.

Sin embargo, del contenido textual de las estampas hay pocas referencias, más allá de las publicidades. Las reseñas de espectáculos que la prensa que ocasionalmente las difundían, tendían a concentrarse en la obra central y, muy de tanto en tanto, se mencionaban, en último párrafo, a la par que los números musicales. Siendo un género menor, casi ningún texto se dedicó de manera formal a su análisis escénico, pocas reseñas se publicaron en ese tiempo y apenas quedan huellas adjetivales de su condición con el paso de las décadas; pese al éxito entre el público que dichas obritas conseguían. Las primeras estampas para escena tomadas de las crónicas y adaptadas por García Muñoz, tienden a ser más bien de casa adentro: la vivencia familiar y las situaciones conmovedoramente patéticas que se proponen desde el humor del personaje que deviene estoico, en tanto desagota en comentario sarcástico la experiencia vivida. En ellas, el acento en el lenguaje local se hace marca evidente. Como marca la investigadora María Eugenia Paz y Miño, desplegaba un “lenguaje [que] correspondía al movimiento realista de los 30”.¹⁸⁵

¹⁷⁸ “Grandioso estreno del precioso drama ‘Mamá’ ” [publicidad Compañía de Alta Comedia Marco Barahona], *Ibíd.*, 20 de diciembre de 1936: 2. El texto, de Ernesto Albán, puede considerarse “estampa social” y está incluido en *Estampas quiteñas interpretadas...*, 129-134. Énfasis en el original.

¹⁷⁹ “Compañía Vásconez-Merizalde” [publicidad], *El Comercio*, 21 de marzo de 1937: 2; *Ibíd.*, *El Comercio*, 1 de enero de 1937: 26.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, 9 de octubre de 1937: 2.

¹⁸¹ *Ibíd.*, 27 de noviembre de 1937: 4.

¹⁸² “Compañías teatrales tuvieron buen éxito en la función que ofrecieron el jueves”, *Ibíd.*, 2 de enero de 1937: 4.

¹⁸³ “Compañía Quito” [publicidad], *Ibíd.*, 3 de enero de 1937: 2.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, 2 de enero de 1937: 2.

¹⁸⁵ Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo...*, 95.

Las obras que han subsistido siguen dos vetas temáticas: el costumbrismo del trabajador, casi siempre oficinista estatal (sus problemas maritales, laborales, de entretenimiento y de ciertos cambios de las costumbres en una ciudad que moderniza): “Ecuador país de turismo”,¹⁸⁶ “Las plantillas de Jesusa”,¹⁸⁷ “La quincena de mi mujer”,¹⁸⁸ “El chuchaque de Evaristo”,¹⁸⁹ “A divorciarse tocan”,¹⁹⁰ “Evaristo académico de la lengua”,¹⁹¹ “Jesusa se dedica al deporte”,¹⁹² “Los sueños de Evaristo”.¹⁹³ Según una de las versiones de Albán, “La quincena de mi mujer” fue la primera estampa en que se presentó el personaje de Evaristo, a partir de pedido del director de la compañía, Marco Barahona, a García Muñoz. El nombre del género, según ese relato, habría sido propuesto por Gregorio Cordero y León.¹⁹⁴

Las estampas reiteran una serie de nociones que perfilarán al sujeto social representado: siempre al borde de la insolvencia total, pagando de fiado y gastando las quincenas el primer día; esposas mandonas y prepotentes, que administran con mano firme el sueldo del marido para sostener la casa y con el que mantienen una relación de constante agresión sarcástica e insultante mutua; sirvientas cholos que se demoran coqueteando con un chofer o con los chapas de esquina, a los que suele llevarles la comida de la casa: “chola bandida le ha de haber sacado los huevos, porque el loco está chuya... chuya...”.¹⁹⁵ Estas son las que más se acercan al espíritu con el que surgió el personaje, como encarnación vital de una sociedad que pugna entre las costumbres fijadas y la modernización, entre la relación de dependencia del Estado y la perpetua situación de frontera con la pobreza, sin nunca llegar a ella —ahí habitan los otros, los indígenas o las criadas— a punta de préstamos y equilibrios. Las de García Muñoz son crónicas más tristes y socialmente lastimeras que las estampas escenificadas, donde el humor prima: un cambio del eje de la mirada: en las crónicas —que por ser palabra pueden referir y reconstruir cualquier espacio y situación— lo que se cuenta es lo que el narrador observa; en las estampas, es el narrador el observado, incluso en su propia

¹⁸⁶ García Muñoz, “Ecuador país de turismo”, 13-21.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, “Las plantillas de Jesusa”, 24-31.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, “La quincena de mi mujer”, 47-55.

¹⁸⁹ Albán, “Adefesio cómico en escena”, en *Ibíd.*, 119-128.

¹⁹⁰ García Muñoz, “A divorciarse tocan”, 135-141.

¹⁹¹ Albán, arreglo para escena, en *Estampas quiteñas interpretadas...*, 171-177.

¹⁹² Albán, “Ensayo de tragedia, en un suspiro...”, en *Ibíd.*, 179-185.

¹⁹³ García Muñoz, “Los sueños de Evaristo”, 187-192.

¹⁹⁴ “Según Ernesto Albán Mosquera: el arte nace del pueblo”, *Meridiano*, 12 de marzo de 1984, citado en *El don de la risa...*, 136.

¹⁹⁵ Albán, “Merienda familiar”, en *Estampas quiteñas interpretadas...*, 230.

condición de comentador. Él pasa a ser el objeto de atención, y, fundamental, de autoreconocimiento.

El conflicto temático de estas estampas es lo que hace avanzar la situación, es apenas un pretexto para que los personajes accionen y se muestren en el “así soy” y “así pienso”. La estampa se concentra en la caricatura cómplice del personaje central, donde se concentra el interés del espectador, viendo cómo su carácter genera *gags* y juegos de palabras que funcionan de por sí y no en dependencia al desarrollo del drama. Un pretexto temático catalizador, pero apenas justificación para la exposición.¹⁹⁶

Pero el cambio fundamental de la perspectiva en las estampas es la emergencia del personaje de Evaristo, que cambia el foco del lugar de enunciación que aún estaba en la vocación costumbrista, a las formas de vida del sujeto de clase media/media baja, con el que puede identificarse y reconocerse el público asistente al teatro. El Evaristo que emerge con estampas como “La quincena de mi mujer”¹⁹⁷ y que recrea la vida de un empleado que procura salvar algunos centavos de las demandas de su esposa para poder gastarlo en alcohol con su amigo, tiene criada —la Miche— que antes era el foco de atención y ahora pasa a ser servidora de escena. Ya no hay aquí indígenas borrachos o zapateros celosos. Entonces, puede pensarse la escena como espejo del trabajador, empleado público, como muchos, que no son pobres (tienen criada). Cuando Evaristo surge a la escena, el mestizo, que puede ser migrante o local pero no indio, pasa a ser el personaje central y los otros, a los que se apoyará y comprenderá, son otros que no llegan a escena como iguales. Este mestizo que no tiene problemas de raza o culturales, es un urbano laburante.

Evaristo expresó la solución escénica al mestizaje, incluso el de la disolución del chagra ambateño actor devenido emblema de picardía quiteñidad, en caso vital de Albán. Los sectores medios emergentes en proceso de blanqueamiento se reencuentran en complicidad mestiza. En el reírse de sí mismos hay espejos. El propio Albán fue consciente de ello; en 1949, dueño ya indiscutible del personaje y artífice fundamental del género, publicó el libro de estampas por él interpretadas, afirmaba:

Evaristo, el típico “chullaleva” quiteño, el personaje que nos “personaliza” categóricamente; el “tipo” típico con su coco enverdecido por los años, el “chaqué” ya

¹⁹⁶ Valga anotar que, para el caso argentino, el anquilosamiento del sainete se produjo cuando actores consagrados comenzaron a demandar dramaturgia desplegada sobre el personaje tipo, el momento en que la repetición se hizo fórmula y estereotipo. Dubatti, *Cien años de teatro...*, 24.

¹⁹⁷ García Muñoz, “La quincena de mi mujer”, 47-55.

pardo, enmohecido, deshilachado [...] Evaristo, el ingenioso, prodigo siempre en la quiteñísima sal, rico en “ingenio de bolsillo”, dispuesto en todo momento a burlarse hasta de su padre, si con un chiste o una caspiroleta cerebral ha de “sablear” un cafecito caliente o un cigarrillo “cochero” de envolver que son los de su predilección como buen ecuatoriano”.¹⁹⁸

El historiador Guillermo Bustos plantea que la incidencia de la migración en el período fomentó el despliegue de procesos de identidad diferenciadora, como la “quiteñidad”: “complejo juego de adscripciones y auto-adscripciones”, que contratava con chagras, como se nominaba a los migrantes.¹⁹⁹ Ese “ ‘quiteñismo’ de nostalgia”,²⁰⁰ que de forma contradictoria pretendió erigirse en especificidad de una ciudad en cambio, es una de las esencias de Albán como intérprete Albán, no así del personaje de los textos de García. Sin que sea intencional, en Evaristo está presente el travestismo del migrante que no solo acepta la imposición del modelo de quiteñidad, sino que se vuelve su expresión más genuina, no solo en el personaje, sino en lo que implica que Albán sea de por sí chagra. El chulla quiteño, como marca Bustos,²⁰¹ no tiene cicatrices raciales.²⁰² Evaristo puede ver a los indígenas como víctimas de un sistema injusto, usurpador y represivo, pero nunca como iguales. Son los otros: más pobres, más miserables y siempre claramente otros.

Se puede aventurar que el mismo público quiteño que lo acompañó, en mucho, era como él: migrante de provincia, y lo reencuentra en la capital como en su pueblo. Al tiempo, latían ciertos sentidos de los afuereños pensándose en su condición de nuevos capitalinos, su condición late una ligera distancia. Significativamente, Albán, en su manifestación local, devino en el único actor asumido como “nacional”, aunque nunca se aclaraba qué implicaba dicha apelación.²⁰³ Por otro lado, en estos relatos, y en

¹⁹⁸ Ernesto Albán, “Prólogo”, en *Estampas quiteñas interpretadas...*, 7.

¹⁹⁹ Guillermo Bustos, “Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)”, en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 182.

²⁰⁰ *Ibíd.*

²⁰¹ *Ibíd.*, 186.

²⁰² Raúl Andrade, “Claraboya. Elegía del ‘Chulla’ quiteño”, *El Comercio*, 6 de diciembre de 1956: 4.

²⁰³ Un buen indicador de ese alcance lo da la reacción al aparatoso accidente de tránsito que sufrió la compañía en 1954, durante una de sus largas giras. El choque, cuyas consecuencias retiraron a Chavica de la profesión, tuvo gran cobertura de prensa y manifestaciones de consternación popular. Se convocó una gran recolección de fondos, a partir de una campaña fomentada por *El Comercio*, de gran seguimiento. La reconocida compañía de Albán tuvo una muy longeva permanencia, y sobrevivió a todos los procesos posteriores de distinto calado que emergieron y cayeron en desgracia durante las siguientes décadas. Pese a que en los 60 su presencia disminuyó como referente, el personaje de Evaristo —por sobre el actor en sus otras caracterizaciones, todas olvidadas pese a ser muy reconocido como

relación a esa vía, parecería que late la ausencia de lo no nombrado, lo irrepresentable: el mestizaje fallido, la raza vergonzante. Ese tipo de conflictos, ese paso de indio a mestizo.

En el proceso de escenificación se reafirmando el personaje de Don Evaristo, un “chulla quiteño”, representado como un tipo de habitante urbano, avivado y sobreviviente, que para entonces se había diluido en el marasmo de la efervescencia urbana.²⁰⁴ Su fijación, escénicamente, facilitaba no solo las formas de producción sino que iba fijando un personaje/arquetipo claro y de fácil identificación, que hacía innecesaria su presentación en cada espectáculo y optimizaba el tiempo para adentrarse en el juego cómico. García Muñoz, para desplegar sus estampas, había optado por crear un personaje particular, pero el Evaristo Corral de Albán tomo e hizo suyo, se encarnó en él con tal intensidad que pasó a ser su bien personal, alejándose de la propuesta de García Muñoz.²⁰⁵

Al evocar las influencias que tuvo en la creación del personaje de Evaristo, cronistas, estudiosos y el mismo Ernesto Albán han insistido en su carácter chaplinesco. De cierta manera, reflejando el peso de los imaginarios que el cine mudo generó en las sociedades en modernización, incluso cuando sus alcances reales eran ambiguos.

el personaje es una mezcla de Chaplin y Chulla quiteño, es la justa verdad... En tiempos de mi niñez se veía películas de ese señor del cine y la actuación como Chaplin. Pensé que sería bueno utilizar esa misma indumentaria... Además se utilizaba esa vestimenta en Quito... Y dio resultado, ya no se puede separar de Evaristo, tiene que morir con el personaje.²⁰⁶

Valga mencionar, al paso, que esta influencia parecería concentrarse, básicamente, en la forma exterior del personaje. A partir de los textos dramáticos de las estampas, y de algunos registros en video que sobre ellas hizo Albán en la década de los setenta, parecería evidente que, en casi franca contraposición a la exacerbación del trabajo corporal del Chaplin del cine mudo, el eje de Evaristo es la comicidad verbal y

intérprete— siguió siendo un referente incluso tras su muerte. Ha sido el de Evaristo el personaje que se mantuvo.

²⁰⁴ Véase Andrade, “Claraboya. Elegía del ‘Chulla’...”.

²⁰⁵ Como plantea Muguercía, en el sainete latinoamericano fue regular que “personajes arquetípicos, que con frecuencia [...] escritos para un determinado actor o actriz, ‘dueños’ tradicionales del rol”. Muguercía, *Teatro latinoamericano del siglo...*, 53.

²⁰⁶ Ruth Robalino, “Evaristo: Mezcla de Chaplin y Chulla Quiteño. 50 años en las tablas con sátira y humor político”, en *El don de la Risa: Recordando a Ernesto Albán M.*, ed. Cecilia Albán y Alfonso Naranjo (Quito: s.r., 2005), 143. Albán agregará también al actor argentino Luis Sandrini como otra de las influencias más significativas. Rubén Vicuña, “La estampa final de Evaristo”, en *El don de la risa...*, 44.

discursiva. Elementos empáticos del “Charlot” de Chaplin —como su condición de pobre digno, que despierta emociones y empatía, su proyección universal— hacen que sea evocado, buscando la similitud.

Al tiempo, en términos teatrales productivos, la fijación del personaje y algunos elementos recurrentes, con características reiteradas, sin arco evolutivo —desaparecieron los once hijos que tenía el primer Evaristo de las estampas de García Muñoz y los personajes satélite cambiaron— permite entrar a la obra *in media res*. Dado que el trabajo de Albán y sus estampas han sido suficientemente registrados y mencionados,²⁰⁷ no se insiste en sus entradas sino que se despliegan solo las aristas que son útiles a la argumentación del presente trabajo.

Más que monopolizar, acaparar o apropiarse del género de estampa quiteña, lo que hizo Ernesto Albán fue apropiarse de la fórmula que la tradición humorística de producción seriada había empleado de manera tradicional para sostener productivamente una creación continua. Igual que los actores de la *commedia dell’arte*, que asumían y se especializaban exclusivamente en un personaje durante toda su vida, no solo para devenir maestros de su ejecución, sino para modularlo en situaciones diversas, sin tener que reconfigurarlo. Esta estrategia también se apoya en el reconocimiento del público, que sabe qué esperar del personaje, y lo espera. El encuentro, la complicidad, es parte del éxito.

El personaje de Evaristo recurrentemente hacía lo que podría definirse como “pinceladas costumbristas de primera experiencia”, en las que referencia prácticas típicas del territorio, que guñan el ojo a un espectador que no solo es cómplice, sino que las vive en primera persona. La inmensa ventaja productiva del género encausado por Albán es que, manejando personajes fijos, estereotipados y conocidos por el público, facilitaba la creación modular de obras, aunque implicaba un posterior agotamiento del recurso.²⁰⁸

Adicionalmente, el éxito de Evaristo significó la desaparición definitiva de la estampa de realismo social, imponiéndose el humor como eje constitutivo. Se puede aventurar que esa opción también buscó satisfacer a un público que cada vez optó menos por el teatro respecto del cine, por lo que el tipo de obras ofrecidas daban más

²⁰⁷ Se subrayan dos textos ya señalados, dedicados exclusivamente al autor, homenaje que no ha tenido ningún otro creador escénico: Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo...*; *El don de la risa...*

²⁰⁸ Se mencionó que esta estrategia es una de las claves de la producción teatral en occidente, con el emblemático ejemplo de la *commedia dell’arte*. Para la industria cultural del siglo XX, el modelo vuelve a reiterarse en el cine de género, así como sus actores y actrices representativos.

concesión a lo comercial. Los últimos años de la década de los 30, las compañías tenían cada vez menos presencia, pero la fórmula de Albán, que para 1939 ya era cabeza de compañía, se fue afirmando. Fundamentalmente durante la década de los 40, que excede el período de estudio pero es relevante para esta investigación, Albán, que tenía gran solvencia en escena, fue abandonó lo costumbrista para desarrollar un personaje más un crítico de la coyuntura, apoyando su humor en la burla de situaciones y políticos concretos.²⁰⁹

El abandono del costumbrismo puede explicarse por el posible agotamiento de su contenido de exploración, fenómeno sucedido en toda la región. Pero hay un factor que tuvo más peso: el nuevo público se construyó en la negación de los componentes indígenas de su identidad, oficialmente excluidos de lo blanco-mestizo. En la realidad sociocultural local hay una paradoja identitaria estructural entre el ser y el pretender, y la expresión escénica de la paradoja no es un encuentro grato sino que evidencia la negación. El público popular y de sectores medios no quería que se le recordase esa tensión: iban a divertirse, y pagaban entradas por un par de horas de fuga de una tensión que en el tiempo cotidiano los solía herir y humillar. Entonces, las estampas entonces daban la espalda a esa angustia o perecían en el abandono de un público receloso. Como evidencia la misma evolución de los textos publicados por Albán de estampas interpretadas por él,²¹⁰ donde el habla de Evaristo fue cambiando. De una forma dialectal cubierta de giros de tinte quichua, pasó a un tipo de decir más normativizado, de castellano más neutro, aunque con modismos locales, que no hacía de la forma su búsqueda fundamental.

Y si el paso de la crónica a la estampa fue el cambio de la mirada de realidad externa contada por Evaristo, a la vivencia puertas adentro de su experiencia, se identifica aquí un nuevo reenfoque: una vez agotadas las posibilidades de descripción de la vida del personaje pero, sobre todo, porque por su propia aceptación, había pasado de cierta manera a ser un vocero impune, un portavoz, del sentido común de sus propios espectadores. Lo que se consolidó en los 40 fue el Evaristo arquetipo, viviendo y opinando en diversos contextos y coyunturas. Ya no se ve al personaje siendo él, en su hábitat, sino disfrazándose, travistiéndose con actitud carnavalesca, burlando a los

²⁰⁹ La investigadora María Eugenia Paz y Miño marca cómo “Las primeras estampas fueron más costumbristas que políticas, sin embargo y desde el principio, tu incluiste alguna morcilla (chiste fuera de libreto) política”. Paz y Miño, *Ernesto Albán o Don Evaristo...*, 103.

²¹⁰ *Estampas quiteñas interpretadas...*; Ernesto Albán, *Picardía ecuatoriana. La política en broma. Estampas quiteñas interpretadas por Ernesto Albán*, t. II (Quito: s.r., 1966).

personajes al encarnarlos como caricatura extrema, en muchos casos cuestionando costumbrismos del poder criollo contemporáneo.

Esta veta de “caracterización paródica cínico-carnavalesca”, en la que Evaristo encarna, se disfraza e ironiza sobre un contexto o un tipo de sujeto social, con textos como “Evaristo maestro de escuela”,²¹¹ “Un poeta modernista”,²¹² “Aquí se empeña hasta el alma”,²¹³ “La voz de la conciencia”:²¹⁴ Y dentro de ese esquema se perfilan algunas que temáticamente que se pueden agrupar en subgénero de “autoridad administrativa abusiva”, que se aprovecha del cargo: “Evaristo inspector de subsistencias”,²¹⁵ “Evaristo teniente político”.²¹⁶ De la misma manera, con más reiteración, y quizás como uno de los que más sentido común político fijó, está otro subgénero clave, la recurrente la caracterización de los “políticos, siempre oportunistas y sin principios” como un tipo de carácter lábil y falto valores, que cambian de bando según las conveniencias para su provecho personal: “Evaristo y los tres candidatos”,²¹⁷ “Evaristo abandona la política”,²¹⁸ “Modelo de revolución”,²¹⁹ “Evaristo Corral y Chancleta, diputado de peseta”,²²⁰ “Me siento diputado”.²²¹

Estas caracterizaciones paródico cínico-carnavalescas presentan al personaje extremado, llevando su carácter al abuso más absurdo e innecesario, puro acento de la experiencia.²²² En ellas, parece clara la posición del personaje Evaristo que se burla del disfraz vistiéndolo. En medio de estas estampas de carnaval, una destaca por su particularidad: “Evaristo chofer”, escrita por Rodrigo de Triana.²²³ En el mismo espíritu: el personaje aquí es soltero y contratado de chofer de una familia de nuevos ricos, la obra se desarrolla con el recurso de entrecruces amorosos por malentendidos

²¹¹ García Muñoz, “Evaristo maestro de escuela”, 67-73.

²¹² *Ibíd.*, 76-79.

²¹³ Ernesto Albán, “Aquí se empeña hasta el alma”, en *Estampas quiteñas interpretadas...*, 205-212.

²¹⁴ *Ibíd.*, 24-31, 213-220.

²¹⁵ *Ibíd.*, 33-37.

²¹⁶ *Ibíd.*, 57-64.

²¹⁷ Guillermo Garzón Ubidia, “Evaristo y los tres candidatos”, en *Ibíd.*, 39-46.

²¹⁸ Luis Moscoso Vega, “Evaristo abandona la política. Arreglado al teatro de Ernesto Albán”, en *Ibíd.*, 99-104.

²¹⁹ Ernesto Albán, “Modelo de revolución”, en *Ibíd.*, 106-110.

²²⁰ Gonzalo Almeida Urrutia, “Evaristo Corral y Chancleta, diputado de peseta”, en *Ibíd.*, 165-170.

²²¹ Rodrigo de Triana, “Me siento diputado”, en *Ibíd.*, 193-203.

²²² Probablemente sin ninguna intención, estas estampas parecen variaciones del personaje de Ubú, de francés Alfred Jarry, que marcó una fractura fundacional para el teatro del siglo XX. Alfred Jarry, *Ubú rey* (Barcelona: Aymá, 1967).

²²³ Rodrigo de Triana, “Evaristo chofer”, en *Estampas quiteñas interpretadas...*, 157-164.

diversos, que parece, y no casualmente, reproduce la estructura de una obra típica de *commedia dell'arte*, con Evaristo como un *zanni*, el patrón como *pantalón*, la criada *fantasca*, y los hijos de los patrones, arquetipo de enamorados. Pero la aceptación y popularización de Evaristo, sobre todo desde la segunda mitad de los 40 terminó por poner en paradójica suspensión este último grupo de estampas. Así, en la introducción a la antología que Albán hizo en 1949 de las que había representado, afirmaba:

Evaristo es el HOMBRE: el personaje que encarna la ecuatorianidad; que equilibra con su despreocupado yo la angustia del hambre con la serenidad del hombre del pueblo; tipo medio de la vida media, de la clase media, sin grandes ambiciones, sin complejos hostiles; sin compromisos, sin cobardías ni trastiendas. Él dice las cosas como las siente; opina como la rectitud de su conciencia le dicta; dice la verdad sin tapujos ni oscurecimientos, como lo hacen los otros... los de más arriba. Siente que su deber es decir lo que siente, y no lo calla como lo hacen los otros.²²⁴

Redefinición con valores todos positivos, característica de lo que debía incluirse en lo válidamente nacional, asumiendo un sujeto explotado, que soportaba estoicamente las situaciones, siempre dispuesto a una humorada como forma de sobrevivir. Al respecto, Descalzi marcaba en un nota homenaje que evocaba la conformación del personaje, ante la muerte de Albán, en 1984:

Fue su personaje a no dudarlo, la expresión fiel del hombre intrascendente: burlón, risueño ante las penas y la desgracia, traicionadas sus esperanzas por la demagogia insubstantial, crítico severo de los despilfarros legales e ilegales, quejoso y abatido de pobreza, buscaba en su quimérico sueño una voz de alivio, aportando su filosofía en ese discurrir de su sencillo razonamiento, tan límpido como es de limpia la protesta emotiva y espontánea.²²⁵

La descripción encomiosa que suele hacerse del personaje que no termina de calzar con las obras interpretadas en el período, sino que responden a una relectura posterior, que se deja influir entre el homenaje al intérprete y lo empático de Evaristo, en relación con la masa de espectadores que se han identificado de manera directa con el personaje, sus sentires y acciones:²²⁶ “rebeldía” y “protesta funambulesca” desde la

²²⁴ Albán, “Prólogo”, 8.

²²⁵ Ricardo Descalzi, “¡Cayó el telón!”, 28 de julio de 1984, citado en *El don de la risa...*, 54.

²²⁶ En un homenaje a su padre y una reflexión sobre el personaje que interpretó, Ernesto Albán Gómez, recuperaba en 2005 una reflexión que ya había hecho en 1968: “Los atributos de Evaristo son ya clásicos: su raído ‘chaqué’, su pantalón que otrora fue de fantasía, su verdoso sombrero hongo (‘coco’, lo decimos nosotros), si bien parecen ser una réplica criolla del genial Chariot, son mayor, todavía, la simbología externa del chulla quiteño, del “chulla leva sin calé”, que en los primeros decenios de este siglo (el veinte), paseó por las calles de Quito, su fisonomía mestiza, un poco hipocritona y fatua, pero en el fondo esencialmente trágica. “Pero Evaristo disimula muy bien su tragedia íntima. Es dicharachero, oportuno, vivaz, está al día de modas y preocupaciones, se burla de los poderosos, los moteja hábilmente,

humorada, o “incorruptible, pese al hambre y a las tentaciones que cruzan por su lado”, como lo reinterpreta Ernesto Albán Gómez hijo, se distancian de las obras donde la parodia al poder se consolida más bien en la exacerbación explícita del torcimiento. En el “segundo Evaristo”, desplegado en los 40, la crítica coyuntural pasó a ser el eje. El personaje podía devenir dictador, guía turístico o teniente político, pero investido por la farsa: era él, con sus características, que se ponía el disfraz del momento para burlarse de la figura.

Aquí, el eje dramático no está dado por la presentación de los personajes típicos en su hábitat, sino centrado en el comentario editorial al referente externo, la situación política, social o demás, que comparten personajes y público. Este cambio de línea, que se desarrollará en las décadas posteriores, puede notarse en el contraste entre los dos libros con los textos de las estampas que Albán publicó en vida, en 1949 y 1966. La primera se anunciaba como “Estampas quiteñas interpretadas por Ernesto Albán”, pero la siguiente se denominó *Picardía ecuatoriana. La política en broma. Estampas quiteñas interpretadas por Ernesto Albán*, tomo II.²²⁷ El segundo Evaristo definitivamente abandonó el carácter costumbrista social de sus estampas y se concentró en hacer de Evaristo un comentarista mordaz, pero sin definición política definida, y apelando a los lugares comunes de los políticos como engañadores y el pueblo como

se ríe de sí mismo, es pendenciero a veces, en otras empuja además el codo y, aunque pueda parecer aprovechador y cambiante, en verdad es incorruptible, pese al hambre y a las tentaciones que cruzan por su lado con excesiva frecuencia. Quizás el parecido de Evaristo con Chariot sea más decisivo que el superficial dato de guardarropa. Ambos protagonizan el drama del desposeído, del débil, del humillado, del atropellado por la incompreensión, por el poder político o económico, por la fuerza bruta; pero, en ambos, la rebeldía y la protesta se convierten en pirueta funambulesca, en giro chispeante, en enfrentamiento vital de optimismo y esperanza, en afirmación, luego de que los dos, nuevos Quijotes, ruedan por tierra, maltratados por toda clase de molinos de viento. Esa es la realidad de Evaristo; pero el mito, sin duda, se prolonga. Por ahora escapa a la predicción. Creado por el pueblo entero, confundido con su dolor y con su ansia, vivirá en su memoria por un plazo cuyos límites desconocemos”. Ernesto Albán Gómez, “Ernesto Albán en la memoria”, en *El don de la risa...*, 8-9.

²²⁷ Entrevistado hacia inicios de la década de los ochenta por el periodista Francisco Febres Cordero, Albán contaba cómo llevaba adelante el proceso de gestación de las estampas en lo que sería su etapa consolidada bajo la lógica de compañía: “Para las Estampas... yo escojo el tema y hablo con el escritor o con los escritores. Una estampa no solo la escribe una persona sino dos, tres. De esas dos o tres estampas sale la definitiva que es la que arreglo yo teatralmente, prácticamente, escogiendo lo que se debe decir en la parte seria y en la parte cómica. La ‘Estampa’ es un editorial cómico. Quienes escriben las ‘Estampas’ muchas veces se van muy abajo o se ponen muy arriba, muy intelectuales; entonces, hay que buscar el equilibrio entre lo cómico y lo serio y esa es mi responsabilidad. Y, claro, hay que tomarle cariño a la Estampa... Hay Estampas duras... Hay Estampas que uno cree que van a ser sensacionales y luego, en el escenario, frente al público, no funcionan. Y entonces hay que retrabajarlas. El tema debe ser oportuno, con una condición: no hacer alusión a la vida particular de las gentes. Y bueno, ya con el libreto, vienen los ensayos. La duración de la Estampa no puede ser mayor de veinte minutos; se la monta en unos tres días hasta que fluya. El teatro cómico necesita de un ritmo veloz, con pequeñas pausas cómicas”. Francisco Febres Cordero, “Estampa de Ernesto Albán”, citado en *El don de la risa...*, 198.

sufrida víctima. El mismo personaje tiende a ser un nómada por interés. Pero, y he aquí una clave, mantenía una complicidad de gran fortaleza con un público que celebraba la burla a las autoridades.

Junto a la estrategia de la caricatura, la línea política del personaje tiene una marca de “populismo genérico”, de políticos corruptos, de pueblo cansado pero dispuesto a soportar, una patria pequeña de diversas riquezas y una sabiduría popular sobre su contexto, a la vez incapaz de incidir en él. Voluntad de simplificar la realidad, apuntando no a un espíritu crítico sino a un autoafirmados saberes populares que aceptan su condición como fatal. En el segundo Evaristo se encuentran reiteradas fórmulas simplificadoras y reduccionistas de las problemáticas sociales y las causas que las generaban: “político corrupto”, “pueblo sufrido pero trabajador”, “el orgullo nacional” son técnicas que se reiteran sin más problematización.²²⁸

Se sigue el planteamiento de Bustos cuando considera errónea la interpretación de Milton Luna del chulla quiteño como “cierta forma un insurgente y, en definitiva, el símbolo del triunfo ideológico del mestizo y del blanco pobre de clase media, sobre los valores aristocráticos de la capital del Ecuador”²²⁹ sino que, por el contrario, nunca tuvo un carácter contestatario.²³⁰ Sin olvidar que el nivel de popularidad de Albán devino un fenómeno profundamente significativo que sobrepasó con exceso la capital.

La definitiva consolidación de Albán como cultor de la estampa se encuentra en la publicación de su primer libro, de 1949, que parecería él mismo emprendió. El impreso rescatar la parte textual de las obras —evidenciando a la vez todo lo perdido de la vis cómica de Albán, sobre la que insistieron con fuerza sus seguidores, así como los

²²⁸ El investigador Gerardo Luzuriaga lee a la estampa como teatro populista en la perspectiva de Augusto Boal en tanto “para el pueblo pero de perspectiva antipopular” y a la vez propone una reflexión que vale recuperar: “sería posible establecer un vínculo ideológico entre este fenómeno cultural y el movimiento político populista más avasallador que ha tenido el país, o sea el velasquismo, coincidente cronológicamente con la vigencia de las Estampas”. Gerardo Luzuriaga, “El teatro Ecuatoriano (1925-1960)”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, ed. por Jorge Dávila Vázquez, vol. 5, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007), 209-210. Si respecto a su primera propuesta nos parece que el autor yerra sin duda al afirmar que los creadores de estampas eran “escritores, artistas y empresarios de los estratos medios altos”, sí parece válido insistir en cómo velasquismo y el Evaristo cínico y simplificante se reencuentran. Recordando que entre ambos sujetos hubo un abierto conflicto, uno y otro, más que enemigos pasan a ser némesis, expresión del mismo espíritu político y de la misma forma de tratar a la público/pueblo como un colectivo que, tras el discurso redentorio, debía aceptar su condición, más o menos inevitable. Velasco y Evaristo le habrían hablado al mismo público en los mismos términos y con similares proyecciones y expectativas.

²²⁹ Milton Luna, “Los mestizos, los artesanos y los vientos de la modernización en el Quito de inicios de siglo”, en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992), 201.

²³⁰ Bustos, “Quito en la transición...”, 187.

detractores de los géneros que cultivaba, enumera los nombres de los autores que colaboraron en las estampas y que, sin esa publicación, no hubieran sobrevivido, pues como se decía anteriormente, sus escritores consideraban que no eran textos que merecían rescatarse, incluyendo al mismo Alfonso García Muñoz, que sí publicó sus textos periodísticos, pero no los dramáticos, del que fue activo colaborador, sea adaptando al teatro sus escritos o permitiendo que Albán los adapte. Guillermo Garzon, P. P. Caycedo, Leonardo Páez, con dos obras cada uno, así como Luis Moscoso Vega, Rodrigo de Triana (con cuatro textos), Gonzalo Almeida Urrutia, Gregorio Cordero y León son los autores cuyas estampas son registradas, junto a otras de directa autoría de Albán.²³¹

Valga mencionar dos elementos muy llamativos de la fuente, que expresan parte de su proyección y alcance. Sin duda gestionado por su autor, el amplio libro (supera las 400 páginas) está lleno de publicidades de amplísima cantidad de bienes y servicios de la más variada forma (bebidas, empresas aéreas, importadores, relojeros, panaderías, carros, bazares de ropa, analgésicos y medicamentos varios, equipos cinematográficos, cerrajerías, material eléctrico, refrescos, fábrica de espejos, bancos, cervezas, maquinaria agrícola, ferrocarriles, jabones, estancos estatales, joyerías, empresas de turismo, etc.), con distintos colores de tinta para esas secciones. Esto habla no solo de la popularidad del personaje y de la certeza de cada uno de los anunciantes de la posibilidad de colocar su marca en un texto que tendría significativa difusión, sino también la capacidad de gestionar los auspicios, que sin duda debieron producir réditos, aunque limitados, al autor/editor de una publicación que también fue vendida. El otro elemento llamativo es que antes de cada estampa y al finalizarla se incluyen dibujos de Evaristo que hacen referencia a la historia, procurando insertarlo como personaje, aunque no lo sea dentro del relato y, más significativo, todas son de carácter alegre y festivo, aunque el texto interno sea dramático y de denuncia. El peso de lo cómico/burlesco había ganado totalmente la partida y esas imágenes convocantes —las que harían que los potenciales compradores lectores se enganchen— evocaban un tipo de visión, si relativamente crítica de las condiciones sociales, nunca dramática o convocante de un real cambio de la estructura de la sociedad.

²³¹ En 1968 se publicó un segundo tomo. Albán, *Picardía ecuatoriana: La política...* En este se evidencia la evolución del personaje: ya no se le reconocen más autores de textos dramáticos que Albán y se consolidación de la temática coyuntural: ejemplos como “Los Oldsmobil de Evaristo”, “Evaristo Vende Muertos”, “Evaristo y la Conferencia Panamericana”, “Evaristo en el Congo”, “Evaristo y el Banano”, “Evaristo Guerrillero”, “Evaristo y su Plan de Retorno”, lo evidencian.

Esto lleva a una última observación, respecto a la estructura de la estampa, de formato corto y sin un conflicto de desarrollo amplio. Se puede afirmar que su forma es una aclimatación del modelo sainete a las condiciones de producción local. Básicamente sainete sin aliento, por la ausencia de dramaturgos que lo desarrollasen. El sainete típico requería una cierta trama dramática para obras, que llegaban casi a una hora de duración.²³² Pero, a nivel local, como se detalló anteriormente, la práctica escénica no había permitido profesionalizar dramaturgos que encarasen la complejidad de una obra de mediano aliento de manera regular, profesional; un tope marcado por límites productivos. Esta podría ser una de las causas que expliquen por qué los elementos en juego en las estampas no se desplegaron en una forma más extensa y compleja, pese a la aceptación popular que tenían; y, sin desplegarse en extensión, la estampa se limitó a ser un género menor, a pesar de su éxito.

En las formas tradicionales de teatro de largo aliento, el conflicto y su avance en el contraste entre fuerzas, según la propuesta de autores como Lajos Egri, requieren un desarrollo argumental y de acción. El interés del espectador surgiría de esa evolución, que es más que la descripción del personaje. Pero, para ello, se necesita la presencia de dramaturgos especializados, que no llegaron a constituirse, superando la exposición impresionista y de caracterización, condición de imagen folclórica. No obstante, la extensión no implica necesariamente la construcción de complejidad psicológica del personaje, de acuerdo a lo que evidencia la *commedia dell'arte*, como modelo ejemplar.

Constituyente de los cuadros costumbristas de creadores como Vásconez, más presente en las estampas realistas-costumbristas y firme para el desarrollo del personaje de Albán, por su misma estructura, lo que prima es el contexto y sus personajes constituyentes, quedando relegada la necesidad de un conflicto que haga desarrollarse la acción hacía una conclusión vivencial más que argumental. En la estampa no hay evolución del personaje ni del conflicto. Si se piensan grandes tradiciones teatrales de occidente, como el emblemático ejemplo de la *commedia dell'arte* ya mencionada, se ve que no es necesaria la transformación del personaje, aunque sí opere un conflicto-pretexto que ayude a hacer avanzar la acción y desplegar a los personajes.

Las críticas a Evaristo se cernieron en las décadas posteriores: un burlador paródico que en el fondo aceptaba fatalmente las condiciones sociales imperantes, criticándolas desde una aparente conciencia de la imposibilidad de su cambio. Personaje

²³² Se sigue aquí a Muguercia, *Teatro latinoamericano del siglo...*

más pregnante, apunta a un arquetipo de fácil asimilación y seguimiento. En un estudio de 1968, a Descalzi le era difícil no despreciar lo que había resultado el género:

Este fenómeno escénico nacido con intención costumbrista, degeneró hasta transformarse en un vulgar astrakán, que vino en cierto modo a desfigurar el sentido dramático primitivo, en disparatadas reminiscencias, chocantes y sosas, de la vida popular.

Numerosos son los autores de la Estampa, muchos de ellos, con cierto rubor, ocultaron su nombre para no identificarse con ella, lo que viene a probar nuestro acerto, la desvalorizaron literaria y artística de este sainete, nacido con intención costumbrista y transformado luego, en una grotesca y desaprensiva bufonada política.²³³

Desde varios sectores intelectuales, la crítica posterior tendió a cuestionar a Albán por el humor como fuga. Hacia 1947, Jorge Icaza, que venía de las tablas y ya era para entonces quizás el literato de mayor proyección internacional del país, en entrevista a un diario venezolano, mientras procuraba con su pareja impulsar la nueva “Compañía Marina Moncayo”, posicionaba su proyecto señalando: “estamos luchando contra esas compañías que echan a perder el gusto del público bajo apariencias de un nativismo rastrero, idiota... Nuestro grupo [...] trata de conservar la dignidad del arte teatral”.²³⁴ Para los intelectuales la estampa fue, cada vez más, una expresión de degradación. Y, a la vez que la adjetivación es amplia, la descripción es mínima, y los nombres de a quiénes se hace referencia quedan en el aire, sin ser mencionados. El despliegue de la narrativa de la Generación del 30, efervescencia del realismo social ecuatoriano, hizo en mucho que se recalcase lo que la alegre estampa ocultaba: la angustia, la desesperación, el conflicto doloroso de las clases explotadas.

Al cerrar el capítulo queda pendiente una constatación más: se puede afirmar que desde los 40 la compañía de Albán fue la única que permaneció estable y mantuvo la estampa como género vivo y activo, haciendo del personaje de Evaristo su

²³³ Descalzi, *Historia crítica del teatro...*, vol. 3, 739. En otra parte de su texto, el autor consideraba que han degenerado en el astrakan, farsa escrita con el unico fin de entretener a la gran masa, solazandola a base de situaciones cómicas, exagerando la nota, volviéndose en ocasiones procaz, tanto por su parlamento como por su acción. Y no tan solo se ha empleado esto en sainetes, como piezas de relleno, sino que también se ha seguido la tendencia en obras de dos y más actos, sin otro deseo que exprimir la bufonada, de gracia grotesca, sin finura, alejada del sentido justo de la comedia”. *Ibid.*, vol. 1, 122. Lamentablemente, el autor no desarrolla nada más sobre el género como tal, sus cultores escénicos o su representación. En la reseña por autores sí recupera las estampas, reseña y analiza las escritas por autores dramáticos. El “astrakán” fue un subgénero teatral cómico, presente en España en el primer tercio del siglo XX, explota el retruécano, lo disparatado o el habla regional. En Descalzi, el término tenía un valor francamente despectivo.

²³⁴ Sofía Inber, “Una entrevista con Jorge Icaza” [tomada del diario Últimas Noticias de Caracas], *Letras del Ecuador*, n.º 31-33 (febrero-marzo 1948): 14.

componentes fundamentales;²³⁵ pero, a la par, se puede constatar que su estructura formal no ha dejado de ser utilizada, como forma de gran ductilidad: se han seguido haciendo estampas de manera constante, aunque no tuvieran ese nombre. El trabajo del teatro callejero de Carlos Michelena, de gran presencia desde los años 80 en adelante,²³⁶ o los *sketches* contemporáneos de costumbres juveniles de clase media acomodada que difunde *Touché films*, contenido de humor vía internet, sin recuperar el nombre del género, y tal vez hasta sin saberlo, provienen también de la tradición de la estampa.

²³⁵ Según Óscar Guerra, uno de sus compañeros de elenco, “la Compañía de ‘Evaristo’ montó siquiera unas 150 estampas y comedias cómicas”. Esteban Michelena, *200 años de humor quiteño* (Quito: Citymarket, 2007), 115.

²³⁶ El investigador Franklin Rodríguez propone explícitamente: “me aventuraría a señalar, que el teatro de la calle de Carlos Michelena, ha venido a llenar el vacío dejado por el teatro de las Estampas Quiteñas del desaparecido Ernesto Alban M., no en tanto a la configuración de los personajes, sino en la temática y la forma de tratar los problemas de la gente humilde, provocando la risa y la alegría popular, como factores libertadores, aunque en forma momentánea. Este tipo de teatro, que Carlos Michelena, lo puede hacer con altura por su formación anterior y su seriedad, ha degenerado lamentablemente en una corriente de teatro aficionado [como] forma de vida [...] de "teatro callejero", con una pésima calidad estética”. Franklin Rodríguez, “Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990). Búsqueda de una expresión nacional”, en *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, ed. por Alfonso de Toro (Fráncfort: Vervuet Verlag Iberoamericana, 1999), 201.

Conclusiones

La presente investigación ha estudiado la práctica del teatro de compañías en Quito en uno de sus períodos de apogeo más significativos. La celeridad con que surgieron y se proyectaron diversos grupos de vocación profesional, el período de tensiones y disputas, el lento proceso de declive, evidencian la complejidad de la producción, la circulación y el consumo de bienes artísticos entre las prácticas culturales de la ciudad; experiencias inmersas en procesos de reconfiguración de las formas capitalistas de relación, en una sociedad en modernización. A la par de su condición de bien y producto, el teatro estuvo condicionado por los paradigmas que atravesaban la idea de la función del arte en la sociedad, así como por las tensiones internas del campo artístico en general, de disputa de hegemonía simbólica entre el arte legítimo y el comercial.

Para la experiencia local, entre 1924 y 1939, con independencia de las voluntades o capacidades individuales, fue la interacción activa entre distintos grupos de sujetos, representantes de sectores sociales —mayoritariamente capas medias en emergencia—, lo que explica el devenir de la práctica teatral. En sus diversos roles como agentes dentro del ámbito: público, actores y directores, críticos de medios impresos, facilitadores estatales, dramaturgos, poblaciones en proceso de reconfiguración y consolidación identitaria, tuvieron en el teatro uno de sus espacios de exploración y expresión.

Sus intereses, proyecciones, matrices de sentido, deseos, fueron los que se encontraron y fomentaron, permanecieron o abandonaron la experiencia. En esta interacción de diversas intensidades fue que el teatro local existió. Aunque la ciudad permaneció fuera de los circuitos principales de las grandes compañías que atravesaban la región, no dejó que estar al día respecto de las carteleras de los principales centros hispanoamericanos. La local fue expresión territorial de la tendencia global. En las formas experimentales y no comerciales hubo mucha menor contemporaneidad, pese a que dramaturgos como Jorge Icaza mantuvieron diálogo con esas líneas artísticas. La escena local tendió, mayoritariamente, a encausarse en la línea comercial, pese a que los mismos teatreros apostaron por afirmar su condición de artistas, abriendo una paradoja que atravesó todo el período.

Mientras se intentaba sostener, por parte de los jóvenes teatreros, el esquema de compañía —modelo de producción escénica pensado como plan rentable que dependía de su éxito en boletería para subsistir, y que demandó una profesionalización que no había tenido antecedentes— en la ciudad se iba constituyendo la necesidad estable de prácticas de consumo de bienes y servicios suntuarios. La nueva urbanidad de concentración poblacional demandaba entretenimientos de sala como manera de esparcimiento: diversión y, a la par, autoafirmación, reconocimiento y aprendizaje identitario por parte de los espectadores. Creadores y público vivían sensibilidades en gestación.

Entre el “teatro del estar” —entretenimiento de vocación más del asombro circense y las variedades— y el “teatro del hacer” —más de contemplación de vivencias en conflicto y generación de sentido—, entre el Teatro Sucre y las salas de cine, el teatro extranjero y el local procuraron su estabilidad. El entretenimiento masivo terminó encausándose en prácticas de carácter más pulsional y emotivo, como el cine o el deporte. Hasta entonces, los artistas locales procuraban afirmarse.

En esa tensión con lo comercial, buena parte de proyectos se aferraron al repertorio y modelo internacional de éxito para asegurar convocatoria y resultado, a la par que, por primera vez, se tanteó una práctica dramaturgica no limitada a lo literario, sino dentro del engranaje productivo del teatro, que demanda de lo colectivo, de su fase de gestación a su propia posibilidad de difusión. El drama de autor y de largo aliento no llegó a consolidarse en tanto sistema teatral afincado en el territorio. Sin embargo, en la línea del género breve y surgido en la sección de las variedades de espectáculo —de menor “alcurnia intelectual”— fue de donde surgió la muy popular estampa quiteña y otro tipo de cuadros humorísticos de carácter costumbrista o paródico-coyuntural. Esta poética terminó por ser la forma escénica y textual más fructífera y continua.

Como otras formas artísticas, agentes no productores pero constitutivos, como la prensa y los facilitadores estatales —estos últimos con frecuencia supliendo políticas específicas con apoyos voluntaristas— al interactuar con la práctica también expresaron en sus reflexiones o acciones un modelo paradigmático de prácticas. Estas, en muchas ocasiones, no vinculadas al carácter artístico de la obra, sino a otras vetas, como la función moral, civilizatoria o educativa.

Sin pretender equiparar mecánicamente la relación, el nivel de incidencia en el teatro de instancias como el Estado y la prensa evidencian, de cierta manera, el nuevo

alcance de tuvieron para las sociabilidades y prácticas de la urbe. En el período no solo fueron desplegándose ellas mismas, sino que pasaron a ser factores fundamentales del proceso de modernización del país y la ciudad en las primeras décadas del siglo XX. Así mismo, la regular actividad productiva de los jóvenes creadores locales en el emblemático Teatro Sucre —que antes solía estar inactivo por largos períodos— fue expresión de la dinamia que la ciudad vivía. El cine sonoro, que tomó sin ambages la posta desde 1933, fue la siguiente ola de la forma colectiva de entretenimiento seriado y comercial, expresión también del tipo de sujeto consumidor que se iba perfilando.

Por el tipo de obras, dinámicas internas, intereses y actividades —incluso por la parafernalia aristocrátizante que llegaba a conferírsele— el teatro local estuvo habitado por los emergentes sectores medios. Críticos de prensa, trabajadores intelectuales (algunos también exploraron la escritura dramática), actores vinculados laboralmente a trabajos estatales, temática de obras o forma de asistencia, evidencian el sentido común que el teatro perfiló; el mismo de imaginario moderno y liberal en lo económico, afectivo o moral, que el cine terminó consolidando. Entre lo popular y lo letrado; entre el arte de elevación —casi siempre asumido como serio— y el pedestre —de risa terrenal— formas diversas de sociabilidad de capas medias se expresaron. A la par corrieron discursos mediáticos o acciones estatales ocasionales, que perfilaron una intención de protoinstitucionalización, menos por acción directa que por encausamiento ocasional.

Tras este trabajo, se evidencian otras líneas de investigación que merecen atención y posterior desarrollo. Una de ellas es el estudio ampliado de las prácticas de entretenimiento en desarrollo durante el período, donde la ocupación de los espacios públicos de esparcimiento o el consumo del deporte merecen atención. También queda pendiente el estudio de cómo la práctica escénica se desarrolló en otras ciudades del país, principalmente Guayaquil, y la manera en que esa producción se relacionó con la quiteña.

Respecto al teatro, es importante ampliar el período de estudio para analizar las tendencias en el territorio, así como las causas que las constriñen. En tanto trabajo de archivo, quedan por trabajarse etapas nodales, que deben ser analizadas con mayor detenimiento. Ejemplo de ellas son las influidas por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, fundada en 1944, con acciones como la creación de una fracasada compañía oficial o el significativo impacto que tuvo en la década del sesenta la formación de grupos experimentales y la escuela en la institución; o el fomento que desde el Banco Central

del Ecuador se dio a finales de los 70 e inicios de los 80. A la par, merecen estudiarse las estrategias diversas que en las décadas de los 50 y 60 intentaron los creadores/gestores por lograr la subsistencia de la práctica.

Un vacío de este trabajo tiene y deja pendiente es el estudio de las poéticas escénicas que se gestaron en el período. El limitante de esa necesaria reconstrucción es la carencia de documentación que lo respalde. Más allá de los textos dramáticos, apenas una parte pequeña de la totalidad artística, son pocas las huellas que quedan en los registros que han sobrevivido hasta hoy. Aunque este trabajo se ha concentrado en la historia cultural y social del teatro, esta sección de historia del arte teatral es una deuda pendiente.

Fuentes y bibliografía

1. Archivos y bibliotecas consultados

Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (ABAEP). Quito, Ecuador.

Archivo Nacional del Ecuador (ANE). Quito, Ecuador.

Archivo Metropolitano de Historia (AMH). Quito, Ecuador.

Archivo-Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música (ACNM). Quito, Ecuador.

Archivo Histórico de la Universidad Central del Ecuador (AHUCE). Quito, Ecuador.

Archivo Histórico de la Casa de las Américas (AHCA). La Habana, Cuba.

Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo (BNEE). Quito, Ecuador.

Biblioteca del Ministerio de Cultura y Educación (BMCE). Quito, Ecuador.

2. Fuentes primarias

Diarios y revistas

Anales de la Universidad Central de Ecuador. Quito, 1943.

El Comercio. Quito, 1918-1941 y 1953-1970.

El Debate. Quito, 1930 y 1938.

El Día. Quito, 1925-1940.

El Tiempo. Quito, 1965-1970.

Registro Oficial. Quito, 1918-1933.

Revista América. Quito, 1925-1940.

Revista Caricatura. Quito, 1918-1920.

Revista Letras del Ecuador. Quito, 1945-1970.

Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria. Quito, 1929-1932.

Revista Conjunto. Casa de las Américas. *Revista de Teatro Latinoamericano*. La Habana, 1964-1970.

Fuentes primarias publicadas

Albán Mosquera, Ernesto, editor. *Estampas quiteñas interpretadas por Ernesto Albán*. Quito: Fray Jodoco Ricke, 1949.

———. *Picardía ecuatoriana. La política en broma. Estampas quiteñas interpretadas por Ernesto Albán*. T II. Quito: s.r., 1966.

- Andrade, Raúl. *Suburbio. Evocación romántica del arrabal quiteño*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1931.
- Arlt, Roberto. *Trescientos millones. Pieza en un prólogo y tres actos*. Buenos Aires: Losada, 2011.
- Avellán Ferres, Enrique. *El mismo caso... drama*. Quito: Imprenta del Ministerio de Educación, 1938.
- Coba Robalino, José María. *Ensayos dramáticos de prehistoria y protohistoria ecuatorianas (fundados en los estudios de varios sabios americanistas modernos)*. Ambato: Imprenta Escolar, 1932.
- Dávila Vázquez, Jorge. “Demetrio Aguilera Malta”. En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960 (segunda parte)*, editado por Jorge Dávila Vázquez. Vol. 6, 193-240. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007.
- Descalzi, Ricardo. “El teatro moderno en Quito. El estreno de ‘Casa de Muñecas’ ”. *Letras del Ecuador*, n.º 23 (mayo 1947): 12.
- . *Historia crítica del teatro ecuatoriano*. 6 Vols. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- Garcés, Enrique. *Boca Trágica*. Publicación sin referencias [1943 a partir de discurso introductorio en texto].
- García Muñoz, Alfonso. *Estampas de mi ciudad*. Quito: Imprenta Nacional, 1936.
- . *Estampas de mi ciudad: Segunda serie*. Quito: Imprenta de Educación, 1937.
- . *Estampas de mi ciudad. Cuarta serie*. Bogotá: Tipografía, 1958.
- . *Estampas de mi ciudad. Quinta serie*. Bogotá: Tipografía, 1981.
- Goicoechea, Carlos, y Rogelio Cordone. “¡Papi de mi corazón!”. *Argentores. Revista teatral*, año II, n.º 52, 18 de abril de 1935. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/798625406/1/LOG_0003/.
- González Suárez, Federico. *Historia general de la República del Ecuador*. T. I. Quito: Imprenta del Clero, 1890. Fondo Ecuatoriano Republicano: Biblioteca Digital Casa de la Cultura Ecuatoriana. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/960>.
- Icaza, Jorge. *Atrapados I. El Juramento*. Buenos Aires: Lozada, 1972.
- . *Atrapados II. En la ficción*. Buenos Aires: Lozada, 1972.
- . *Atrapados III. En la realidad*. Buenos Aires: Lozada, 1972.
- . *Teatro de Jorge Icaza*. Quito: Libresa, 2006.

- Moncayo, Abelardo. *El Diez de Agosto. Drama histórico en cinco actos*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1897.
- Montalvo, Juan. *El libro de las pasiones*. La Habana: Publicaciones de la Revista de la Universidad de la Habana, 1935.
- Olguín, David, coordinador. *Un siglo de teatro en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Ortiz, Rubén. “La actoralidad en nuestro teatro. Una revisión de las maneras de concebir la actuación en México”. En *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olguín, 295-315. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Robalino, Ruth. “Evaristo: mezcla de Chaplin y chulla quiteño. 50 años en las tablas con sátira y humor político”, 139-146. En *El don de la risa. Recordando a Ernesto Albán M.*, editado por Cecilia Albán y Alfonso Naranjo. Quito: s.r., 2005.
- Rodó, Enrique. *Ariel*. Buenos Aires: Kapelusz, 1962.
- Tobar García, Francisco. “Teatro durante los años de 1944 a 1956 visto por un autor”. En *Trece años de cultura nacional. Ensayos Agosto 1944-1957*, 83-100. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- Vacarezza, Alberto. “El conventillo de la paloma”. *Antología de obra de teatro argentino (1922-1929): Obras del Siglo XX: 3ª década I — Sainetes y Revistas* seleccionado por Beatriz Seibel. T. 12, 181-231. Buenos Aires: Inteatro, 2017.

Fuentes secundarias

- Acha, Juan. “Hacia una sociohistoria de nuestra realidad artística”. En *Crítica y Ciencia Social en América Latina*, 3-14. Caracas: Equinoccio, s.f.
- Adorno, Theodor W. “Para una historia natural del teatro”. En *El teatro y su crisis actual*, 11-23. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Aguirre Guarderas, Francisco. “Recetas para viajar”. En *Teatro Ecuatoriano I*, editado por Hernán Rodríguez Castelo, 71-186. Quito: Clásicos Ariel, s.f.
- Albán, Cecilia, y Alfonso Naranjo, editores. *El don de la risa. Recordando a Ernesto Albán M.* Quito: Imprenta Artes Gráficas Señal, 2005.
- Albán Gómez, Ernesto. “Ernesto Albán en la memoria”. En *El don de la risa. Recordando a Ernesto Albán M.*, 5-9. Quito: Imprenta Artes Gráficas Señal, 2005.

- Alvarez Gómez, Natalia. "El concepto de hegemonía en Gramsci: una propuesta para el análisis y la acción política". *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos* n.º 15 (2016): 150-160.
- Alemán, Álvaro. "El Teatro Nacional Sucre como espacio literario". En *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*. T. I, 262-279. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012.
- Alemán, Gabriela, editora. *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*. T. I. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012.
- Almeida, Eduardo. "Breve panorama del teatro en Ecuador durante los años 80". *Latin American Theatre Review* 25, n.º 2 (primavera 1992): 87-91.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza, 2004.
- Ayala Mora, Enrique. *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2012.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar*, n.º 25 (1987): 7-16.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición", 151-163. En *Discusión*. Buenos Aires: MC, 1957.
- Bourdieu, Pierre. "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". En *Sociología del arte*, dirigido por José Sazbón, 43-79. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.
- . *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- . *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- . *La ilusión biográfica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1998.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica escénica*. Barcelona: Península, 1994.
- Burbano de Lara, Felipe, coordinador. *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*. Quito: FLACSO Ecuador / Ministerio de Cultura, 2011.
- Burch, Noël. *El Tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Burke, Peter. *¿Qué es historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006.

- . *Historia y teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Bustos, Guillermo. *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Fondo de Cultura Económica / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017.
- . “Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)”. En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, 163-188. Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992.
- Campos, Alfonso. *El canto del ruiseñor. José María Trueba. Artífice del canto lírico en Quito, siglo XX*. Quito: FONSAL, 2009.
- Campos, Luis Miguel. “Actualidad del teatro ecuatoriano en ocho puntos”. En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, 413-446. Cuenca: Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993.
- Cárdenas, Eliécer. *Polvo y ceniza*. Quito: El Conejo, 1983.
- Castagnino, Raúl. *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires: Nova, 1963.
- Cevallos, Santiago. *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010.
- Chartier, Roger. “La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas”. En *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinarietà*, dirigido por Ignacio Olábbarri y Francisco Javier Caspistegui, 19-34. Madrid: Universidad Complutense, 1996.
- . *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- . *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*. Ciudad de México: Instituto Mora, 1995.
- Chávez Aguilar, César. “Marina Moncayo de Icaza, escenas de una vida”. En *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas*, editado por Alicia Ortega y Raúl Serrano, 176-185. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Centro de Estudios y Cooperación para América Latina, 2010.
- Checa, Sophia. “Inocentes en Quito: una fiesta para toda la ciudad (primera mitad del siglo XX)”. *RICIT*, n.º 9 (2015): 9-36.
- Clark, Kim. *La obra redentora. El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2012.

- Cueva, Agustín. *Entre la ira y la esperanza y otros ensayos de crítica latinoamericana*. Quito: Soltierra, 1976.
- . “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”. *Revista Iberoamericana*, n.º 144-145 (julio-diciembre 1988): 629-647.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Debray, Régis. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Descalzi, Ricardo. “El teatro en la vida republicana: 1830-1980”. En *Libro del Sesquicentenario. Arte y cultura: Ecuador 1830-1980*. Vol. 2, 345-359. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1980.
- Diez Borque, José M. editor. *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Dougherty, Dru, y María Francisca Vilches. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblios / Fundación OSDE, 2012.
- , coordinador. *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- . “El drama moderno como poética abstracta”, en *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, 21-49. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- . *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- . *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2002.
- . *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2006.
- . *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- Durán, Cecilia. *Irrupción del sector burócrata en el Estado ecuatoriano: 1925-1944. Perspectiva a partir del análisis de la vida cotidiana de Quito*. Quito: Abya-Yala, 2000.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del arte*. Barcelona: Península, 1969.
- . *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

- Egri, Lajos. *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. Ciudad de México: UNAM / Centro de Estudios Cinematográficos, 2009.
- El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila, s.f.
- Escandón, Pablo. “La Plaza del Teatro: viva, única y popular”. En *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*. T. I, 194-234. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012.
- Escudero, María, Alonso Alegría y Manuel Galich. “Debate sobre el teatro de creación colectiva”. En *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, compilado por Francisco Garzón, 43-74. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Espinosa, Betty. “Configuración de las clases medias en Ecuador: soportes y rupturas”. En *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, coordinado por Felipe Burbano de Lara, 377-410. Quito: FLACSO Ecuador / Ministerio de Cultura, 2011.
- Estrella Moya, Ulises. *Memoria incandescente*. Quito: Imprenta Noción, 2003.
- . “El radicalismo de los tzántzicos. Entrevista de Hernán Ibarra a Ulises Estrella”. En *Sartre y nosotros*, editado por Alicia Ortega Caicedo, 253-268. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / El Conejo, 2007.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Fernández Rueda, Sonia. *La escuela que redime. Maestros, infancia escolarizada y pedagogía en Ecuador, 1925-1949*. Quito. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2018.
- Ferrer Gimeno, María Rosario. “Federal Theatre Project (1935-1939): una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”. *Revista Stichomythia*, n.º 4 (2006). <https://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/sticho4/ARTICULOS/FEDERAL.pdf>.
- Foucault, Michael. *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Freire Rubio, Édgar, compilador. *Quito. Tradiciones, testimonios y nostalgias*. T. 2. Quito: Ilustre Municipio de Quito, 1991.
- Freire, Susana. “Intermedios”. *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*. T. I, 66-73, 124-31, 184-193, 236-261. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012.
- . *Tzantzismo: tierno e insolente*. Quito: Libresa, 2008.

- Fukelman, María. “Programa para la investigación del teatro independiente”. En *Teatro Independiente. Historia y actualidad*, dirigido por Jorge Dubatti, 13-26. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2017.
- Gallo, Blas Raúl. *El teatro y la política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Gámez Torres, Nora. “El paradigma de la mediación: crítica y perspectivas”. *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, n.º 1 (segundo semestre 2007): 195-213.
- Godoy, Rossy. “La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito: Entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)”. Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020. <http://hdl.handle.net/10644/8073>.
- Giordano, Enrique. *La teatralización de la obra dramática*. Ciudad de México: Premiá, 1982.
- Goetschel, Ana María y Kingman, Eduardo, “Quito: las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales”. En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, 153-161. Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992.
- Golluscio de Montoya, Eva. “Procedimientos citacionales en la farsa argentina de los años 30 (Saverio el Cruel de Roberto Arlt)”. En *El teatro y su crítica*, Editado por Osvaldo Pellettieri, 235-243. Buenos Aires: Galerna, 1988.
- Granja, Patricio, coordinador. *La historia del campeonato ecuatoriano. El fútbol que más nos gusta. Libro I. 1899-1971*. Quito: Ediecuatorial, 2015.
- Granda, Wilma. *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925*. Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2006. <http://hdl.handle.net/10644/906>.
- Grijalva, Juan Carlos. “Jorge Icaza, un dramaturgo intruso: experimentación, psicoanálisis e indigenismo de un teatro polémico”. *Guaragua*, n.º 62 (2019): 9-41.
- Groppo, Bruno. “Las políticas de la memoria”. *Revista Sociohistórica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata*, n.º 11-12 (2002): 187-198.

- Guerrero, Fidel Pablo, y César Santos. “De la zarzuela a Yahuar Shungo: la música en el Teatro Nacional Sucre: desde su fundación hasta la década de 1950”. En *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*. T. I, 12-65. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- . *Norbert Elias. Historia y cultura en Occidente*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- James, Daniel. *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*, traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- Jarry, Alfred. *Ubú rey*. Barcelona: Aymá, 1967.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Jurado Noboa, Fernando. *Rincones que cantan. Una geografía musical de Quito*. Quito: FONSA, 2006.
- . *Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito*. Vol 1. Quito: FONSA, 2005.
- Kartun, Mauricio. *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue, 2015.
- Kennedy Troya, Alexandra. “Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes”. *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, editado por Alfonso Ortiz Crespo, 26-62. Quito: FONSA, 2005.
- . *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Nucleo de Azuay / Universidad de Cuenca, 2015.
- Kingman, Eduardo, compilador. *Historia social urbana. Espacios y flujos*. Quito: FLACSO Ecuador / Ministerio de Cultura, 2009.
- . “Quito, vida social y modificaciones urbanas”. En *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la historia*, 129-152. Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992.
- . *La ciudad y los otros. Quito, 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO Ecuador / Universitat Rovira e Virgili, 2006.
- Kowzan, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Madrid: Arco, 1997.
- Lamus Obregón, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Ciudad de México: Paso de gato, 2013.

- Luna, Milton. "Historia y sociedad: el rol del Estado y de las clases medias". En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, editado por Jorge Dávila Vázquez. Vol. 5, 13-45. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007.
- . "Los mestizos, los artesanos y los vientos de la modernización en el Quito de inicios de siglo". En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, 191-202. Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992.
- Luzuriaga, Gerardo. *Bibliografía del teatro ecuatoriano. 1900-1980*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1984.
- . *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera Malta*. Madrid: Plaza Mayor, 1971.
- . "El teatro ecuatoriano (1925-1960)". En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, editado por Jorge Dávila Vázquez. Vol 5, 190-215. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007.
- . "La generación del sesenta y el teatro". *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Número consacré à l'Équateur)*, n.º34 (1980): 157-170.
- Michelena, Esteban. *200 años de humor quiteño*. Quito: Citymarket, 2007.
- Miño, Wilson. "El ferrocarril interandino y la modernización de Quito, 1905-1922". Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2011. <http://hdl.handle.net/10644/2974>.
- Moncayo M., Patricio. "El golpe militar de 1963 y el fin de un período excepcional de estabilidad política". En *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, coordinado por Felipe Burbano de Lara, 291-340. Quito: FLACSO Ecuador / Ministerio de Cultura, 2011.
- Mora, Genoveva. "Las artes escénicas en el Teatro Nacional Sucre". En *Sube el telón: 125 años, una formidable historia*. T. I, 132-183. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012.
- Moreano, Alejandro. "Benjamín Carrión. El desarrollo y la crisis del pensamiento democrático nacional". *Argumentos*, n.º 1 (agosto 1980): 23-34.
- Muguercia, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX: primera modernidad. 1900-1950*. Santiago: RIL, 2010.

- Murillo Ruiz, Carol. "Hernán Rodríguez Castelo". En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república, 1960-2000 (segunda parte)*, editado por Alicia Ortega. Vol. 8, 209-224. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2012.
- Naranjo, Cristian. "La gran depresión en Ecuador, 1927-1937. Salarios y precios". Tesis de doctorado. Universitat Autònoma de Barcelona. 2016. <http://hdl.handle.net/10803/401183>.
- Navarrete, José Francisco. "Mendoza", en *Historia del teatro argentino en las provincias*, dirigido por Osvaldo Pellettieri. Vol. I, 257-290. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Nina, Fernando. *La expresión metaperiférica. Narrativa ecuatoriana del siglo XX. José de la Cuadra, Jorge Icaza, Pablo Palacio*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011.
- Novion, Alberto. *La transición al grotesco criollo. Cuatro obras*. Buenos Aires: EUDEBA, 2010.
- Obregón, Osvaldo. *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural 1930-1990*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2000.
- Ojeda, Enrique. *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991.
- Oliva, César, y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Orquera Polanco, Katerinne. "Prensa periódica y opinión pública en Quito: Historia social y cultural de diario El Comercio, 1935-1945". Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2020. <http://hdl.handle.net/10644/7684>.
- Ortiz, Alfonso, coordinador. *Los años viejos*. Quito: FONSA, 2007.
- Panorama urbano y cultural de Quito*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano / Junta de Andalucía, 1994.
- Pastor Mellado, Justo. "Arte y política en hispanoamérica". En *Mera 07. Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo 2007*, editado por Gabriel Peluffo, 148-155. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2009.
- Pavis, Patrice. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 2008.

- . *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000.
- . “Estudios teatrales”. En *Teoría literaria*, editado por Marc Angenot, 110-124. Ciudad de México: Siglo XXI, 2002.
- Paz y Miño, María Eugenia. *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2007.
- Pazos Barrera, Julio. “Francisco Tobar García”. En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república, 1960-2000 (segunda parte)*, editado por Alicia Ortega. Vol. 8, 145-166. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2012.
- Pellettieri, Osvaldo, editor. *Cien años de teatro argentino. Del Moreina a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- , editor. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*. Vol. I. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- , editor. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Vol. II. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- , editor. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1979)*. Vol. IV. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- , editor. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. I. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- , editor. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. II. Buenos Aires: Galerna, 2007.
- . “Las historias del teatro argentino”. *Aletria. Revista de Estudios de Literatura*, n.º 7 (2000): 224-232.
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17825>.
- . “Modelo de periodización del teatro argentino”. En *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, editado por Osvaldo Pellettieri, 69-82. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- , editor. *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- Pérez Arias, Trinidad. “La escena artística en Quito a inicios del siglo XX. Exposiciones, prensa y público”. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 48 (julio-diciembre 2018), 77-108.

- . “La escena artística en Quito a inicios del siglo XX: Exposiciones, prensa y público”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, n.º 48 (julio-diciembre 2018): 77-112.
- Pérez Arteta, Juan Fernando. “La modernidad en el arte”. En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, 205-224. Quito: Municipio de Quito / Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992.
- Pérez Arias, Trinidad. “La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo”. Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2012. <http://hdl.handle.net/10644/3081>.
- Perinelli, Roberto. *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. T. 1. Buenos Aires: Inteatro, 2011.
- Polo, Rafael. “De la emergencia tzántzica al frente cultural”. En *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, coordinador por Felipe Burbano de Lara, 341-375. Quito: FLACSO Ecuador / Ministerio de Cultura, 2011.
- Portelli, Alessandro. “Lo que hace diferente a la historia oral”. En *La historia oral*, 36-51. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, s.f.
- Proaño Arandi, Francisco. “La narrativa en el período”. En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, editado por Jorge Dávila Vázquez. Vol. 5, 121-167. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007.
- Proaño Gómez, Lola, editora. *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Rengifo A., Alberto. “Alfredo Pareja Diezcanseco”. En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960 (segunda parte)*, editado por Jorge Dávila Vázquez. Vol. 6, 241-268. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007.
- Rey Hazas, Antonio. En *Teatro breve del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 2002.
- Ribadeneira M., Edmundo. “Reflexiones alrededor del teatro ecuatoriano”. En *Signos de futuro. La cultura ecuatoriana en los 80*, coordinado por José Sánchez Parga, 105-140. Quito: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991.
- Rodríguez Albán, Martha Cecilia. “Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965): Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el

- campo cultural”. Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2018. <http://hdl.handle.net/10644/6195>.
- Rodríguez Castelo, Hernán. “El teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892”. En *Teatro Ecuatoriano*. T 17, 9-37. Guayaquil / Quito: Clásicos Ariel, s.f.
- . “Teatro ecuatoriano II. Comienzos de siglo y teatro poético”. En *Teatro Ecuatoriano*. T. 36, 9-38. Guayaquil / Quito: Clásicos Ariel, s.f.
- . “Teatro ecuatoriano III. Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social”. En *Teatro social ecuatoriano. Flajelo, El tigre, El Dios de la selva, Infierno negro*. Quito: Clásicos Ariel, s.f.
- . “Teatro ecuatoriano IV. Los teatros experimentales y la última generación de autores (De 1950 a nuestros días)”. En *Teatro contemporáneo*. Guayaquil / Quito: Clásicos Ariel, s.f.
- , compilador. *Teatro ecuatoriano. Arenga. Sainete del Mercachifle, Recetas para viajar*. T. I. Quito: Clásicos Ariel, s.f.
- , compilador. *Teatro ecuatoriano. Paralelogramo, Velorio del albañil, La furiosa Manzanera*. T. II. Quito: Clásicos Ariel, s.f.
- Rodríguez, Franklin. “Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960-1990). Búsqueda de una expresión nacional”. En *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, editado por Alfonso de Toro, 167-241. Fráncfort: Vervuet Verlag Iberoamericana, 1999.
- Rodríguez, Toty, Franklin Rodríguez, Antonio Ordóñez y Alfonso Murriagui. *Fabio Pacchioni 1927-2005. El teatro y la vida*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005.
- Rojo, Grinor. *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1972.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie*. Buenos Aires: Longseller, 2006.
- Sikora, Marina F. “La comedia: concepción de la obra dramática”. *Historia del Teatro en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, dirigido por Osvaldo Pellettieri. Vol. 2, 418-435, Buenos Aires: Galerna, 2005.

- Siracusa, Gloria. “En las vías del tren: los que suben y los que ruedan: las compañías teatrales españolas en la Patagonia Norte”. *Revista de Lengua y Literatura*, n.º 36 (2014): 7-13. <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/93>.
- Solórzano, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Stanislavsk, Konstantin. *Mi vida en el arte*. La Habana: Alarcos, 2013.
- Terán Najas, Rosemarie. “Laicismo y educación pública en el discurso liberal ecuatoriano (1897-1920): una reinterpretación”. *Historia Caribe* XII, n.º 30, (enero-junio 2017): 81-105.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Tordera Sáez, Antonio. “Teoría y técnica del análisis del concepto de teatro”. En *Elementos para una semiótica del texto artístico: [poesía, narrativa, teatro, cine]*, 157-201. Madrid: Cátedra, 1988.
- Traverso, Enzo. “Historia y memoria. Notas sobre un debate”. En *Historia reciente*, compilado por Marina Franco y Florencia Levín, 67-96. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Valdano, Juan. “Creación, difusión y recepción de la literatura”. En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, 491-509. Cuenca: Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993.
- Vallejo Aristizábal, Patricio. “Informe de Investigación. El teatro de Demetrio Aguilera Malta: un realismo en tensión”. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2016.
- . “Informe de Investigación. El teatro de Pedro Jorge Vera y los orígenes del nuevo teatro ecuatoriano”. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015.
- . “El teatro de Jorge Icaza”. *Guaragua*, n.º 31-32 (2009): 94-102.
- . “El teatro ecuatoriano contemporáneo”. En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república, 1960-2000 (segunda parte)*, editado por Alicia Ortega, 219-248, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2011.
- . “El teatro. La forja de una tradición. El nuevo teatro”. En *Enciclopedia del Ecuador*, coordinado por Guillermo Bustos, 609-636. Barcelona: Océano, 2002.
- . *La niebla y la montaña: tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2011.

- Vargas, Arístides. “Dramaturgia nacional: viaje a la teatralidad”. *Conjunto. Casa de las Américas. Revista de Teatro Latinoamericano*, n.º 142 (enero-marzo 2007): 1-3.
- Vásquez Hahn, María Antonieta y Ellehart Keeding. *La revolución en las tablas. Quito y el teatro insurgente 1800/1817*. Quito: FONSAAL, 2009.
- Versényi, Adam. *El teatro en América Latina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- . *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Gestos, 1997.
- Viteri Paredes, Patricio, editor. *Huellas que no cesan. 70 años Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1944-2014*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014.
- Wiki. “Segundo bienio de la Segunda República Española”. https://www.duhocTrungquoc.vn/wiki/es/Bienio_negro.
- Williams, Raymond. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Península, 1975.
- . *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1988.
- . *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Yáñez, Nancy. *Memorias de la lírica de Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.
- Zayas de Lima, Perla y Beatriz Trastoy. “Los lenguajes no verbales en la puesta en escena”. *Cuadernos de Teatro. Boletín del Instituto de Artes del Espectáculo*, n.º 9 (1993): 35-40.