

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2007-2009**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS
SOCIALES CON MENCIÓN EN ANTROPOLOGÍA**

**ESPACIOS Y MEMORIA DEL TEATRO DE LA CALLE EN QUITO.
DISPUTA ACTUAL POR EL USO DEL ESPACIO PÚBLICO**

IRINA MARIBEL VERDESOTO JÁCOME

MARZO 2012

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2007-2009**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS
SOCIALES CON MENCIÓN EN ANTROPOLOGÍA**

**ESPACIOS Y MEMORIA DEL TEATRO DE LA CALLE EN QUITO.
DISPUTA ACTUAL POR EL USO DEL ESPACIO PÚBLICO**

IRINA MARIBEL VERDESOTO JÁCOME

**ASESOR DE LA TESIS: EDUARDO KINGMAN GARCÉS
LECTORAS: MIREYA SALGADO Y GISELA CANEPA**

MARZO 2012

DEDICATORIA

A:

Iván Pino y Teresa Ramos

A la memoria de:

Bruno Pino (+)

Héctor Cisneros (+)

Diego “Tamuka” Piñeiros (+)

A la distancia a:

Santuzza Oberholzer

Maricela “Churos” Valverde

Hugo Fernando Salazar

Jorge Acuña Paredes

Pancho Aguirre

A la cotidianidad de:

Carlos Michelena

Milton “El Enano” Araujo

Los Perros Callejeros

El Hombre Orquesta

Grupo Eclipse Solar

Edwin Contreras

Yolanda Villamarín / YAC Producciones

Chupacabras / Christian el Palabrero

Jaime Allencastro

Fernando Huerta

Gerardo Caicedo

Paolo Ladino

Manicho

A Doña Margarita Sánchez, viuda del Poeta de la Lleca Héctor Cisneros

A los colegas de teatro, la plástica, la poesía, la canción, la gestión cultural:

Adriana Oña, Logia Marginal, Mario Cicerón, Ricardo Torres, Jaime Guevara,
Iván Pino Ramos, Juan Pino Oberholzer, Carlos Quito de la Corporación Quijotadas,
a Jaime Hidalgo por la diagramación y el manejo de las imágenes

A FLACSO Sede Ecuador:

Eduardo Kingman Garcés, al Programa de Antropología y a Alexei Páez (+)

À minha gente de Porto Velho:

Bailarina de Praça, Angela Cavalcanti, Marjoriê Figueredo,

Thino D’Orleands, Famir Apontes, Bethy e Augusto Ruiz,

e com muito amor ao Jucélis Freitas de Souza

ÍNDICE

RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I: EL TEATRO DE LA CALLE, EL TEATRO DE LAS MIL PUERTAS	13
1. Discusión Teórica	13
1.1 Memoria del teatro de la calle	13
1.1.1 ¿Historia y/o Memorias?	14
1.1.2 Interpretaciones y posturas sobre las memorias	16
1.2 Cultura popular y teatro de la calle	17
1.3 Teatros/as y poder	20
1.3.1 Figura individual	20
1.3.2 Pugnas en el camino de aprendizaje	22
1.3.3 Las querellas sociales que acompañan las práctica del oficio	23
1.4 Espacio público, planificación urbana y política de exclusión	25
1.5 Aproximaciones conceptuales del teatro de la calle	28
2. Lineamientos de la investigación	31
2.1 Planteamiento del problema	31
2.2 Notas de Autorreflexión	31
2.3 Metodología	33
2.3.1 Enfoque	33
2.3.2 Relación con los informantes	34
2.3.3 Definición del concepto de cultura	34
2.3.4 Campo	35
2.3.5 Instrumentos	35
2.4 Organización del texto	38
CAPÍTULO II: MEMORIA DEL TEATRO DE LA CALLE EN QUITO 1960 - 1970	39
1. Acciones urbanas e irrupciones de expresiones artísticas	39
1.1 Los Canchis	43
1.2 Los Poetas de la Calle	46
1.2.1 Bruno Pino, el Volcán de la 24 de Mayo	49
1.2.2 Héctor Cisneros, el Poeta de la Lleca	54
2. Un poema y una guitarra: Bruno Pino y Diego “Tamuka” Piñeiros	60
2.1 Santuzza de trenzas de cabuya	62

2.2 Poemarios, folletos, hojas sueltas y afiches	64
3. Grupo Umakantao	67
3.1 Un juglar jamás debe pedir permiso a nadie	74
3.2 La bohemia en la emergencia del teatro de la calle	76
4. Conclusiones del Capítulo II	80
CAPÍTULO III: PROCESO DE CONSOLIDACIÓN DEL TEATRO DE LA CALLE EN QUITO	82
1. ¿Quién es Carlos Michelena?	90
1.1 Grupo “Teatro de la Calle” de Carlos Michelena	92
1.2 Don Carlos enseña en la Meca del Teatro de la Calle	98
1.3 Los Cachay también enseñaron en Quito	104
2. Dinámicas de inclusión, permanencia, expulsión o renuncia a la plaza pública	106
2.1 Saltimbanquis y la búsqueda del rol activo del público	106
2.2 Eclipse Solar	110
3. Conclusiones del Capítulo III	113
CAPÍTULO IV: DISPUTA ACTUAL POR EL ESPACIO PÚBLICO Y SURGIMIENTO DEL AUDIOVISUAL DEL TEATRO DE LA CALLE	116
1. Disputa actual por el espacio público: Milton “El Enano” Araujo, los Perros Callejeros y el Hombre Orquesta	116
1.1 Podrán sacar a un hombre de la calle, pero no podrán sacar la calle de un hombre como yo: Milton “El Enano” Araujo	117
1.2 Los Perros Callejeros “ladran” el sonare, cantare y bailare	122
1.3 El Hombre Orquesta: anti música, anti teatro y anti poesía	125
1.4 Teatrereros a prueba de patada, toletazo, auditoría y juicio	128
2. Emergencia del audiovisual del teatro de la calle	131
2.1 Videos de YAC Producciones	131
3. Conclusiones del Capítulo IV	135
CONCLUSIONES FINALES	136
CODIFICACIÓN DE ENTREVISTAS	140
BIBLIOGRAFÍA	146
ANEXOS	154
ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS	176
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	176
ÍNDICE DE TABLAS	176

RESUMEN

Se reconstruyen los espacios y la memoria del teatro de la calle contemporáneo en Quito a partir de itinerarios personales y grupales de teatreros y teatreras con trayectorias de veinte años en promedio.

El estudio aborda la emergencia de los años 1960 – 1970, el proceso de consolidación y las disputas actuales por el uso del espacio público, la planificación urbana y la emergencia del audiovisual del teatro de la calle.

La investigación tiene como eje transversal la recreación de la memoria desde el enfoque de la “cultural popular” (Bajtin, 2003, Revel, 2005, Kingman, 2010) que se expresa como un proceso de continuidad social en medio de los cambios de “lo popular” y callejero en la plazoleta Bolívar del parque La Alameda, plazas del Centro Histórico y el parque El Ejido.

INTRODUCCIÓN

El documento consta de cuatro capítulos. El primero inicia con la discusión teórica y metodológica que ubica el estudio antropológico en el campo de la memoria social, vinculando la historia con las interpretaciones y posturas sobre las memorias. El estudio conceptual inicia en el análisis de la “cultura popular” (Ibíd.) en relación al teatro de la calle para lo que se detallan las nociones operativas “oralidad”, “risa”, “lenguaje y espíritu de la plaza pública” entre otras. Se sigue con un acápite que reflexiona sobre los teatreros/as, el ruedo del teatro de la calle y el poder, luego continua con la exposición sobre el espacio público, la planificación urbana y políticas de exclusión relevantes, acaecidas en la ciudad en la temporalidad del estudio. Cerrándose la discusión con los elementos teóricos del teatro de la calle que cimentan las representaciones callejeras.

Los capítulos II, III y IV despliegan los procesos del micromundo del teatro callejero. El capítulo II reconstruye la memoria del teatro de la calle en Quito comprendida entre 1960 – 1970, examina cómo las acciones urbanas e irrupciones de expresiones plásticas de los poetas Canchis y luego Bruno Pino y Héctor Cisneros son un parte aguas en la cotidianidad de varias plazas del centro de la ciudad. Esta emergencia contemporánea del teatro callejero se analiza con la presencia sugerida de movimientos sociales asociados a luchas sindicales y campesinas, donde la palabra y el recital callejero adquiere el auto compromiso de “darle voz al pueblo” y estas expresiones artísticas rompen de modo radical con los espacios formales de la cultura para salir a la plaza con la convicción de que las personas del pueblo tenían derecho de enriquecer sus vidas y ser partícipes de las manifestaciones artísticas en los nacientes ruedos callejeros de poesía que serán la antesala del teatro de la calle.

El ruedo de teatro callejero se suma a los espacios populares compartidos en la ciudad, como señala Kingman “chicherías, cantinas, peleas de gallos y mercados” (2009); así como ferias, rifas y bailes. En este contexto, el tumulto popular de flujos de peatones que atraviesan plazas y parques encuentra un “nuevo espacio de encuentro” y esta actividad se posesiona entre chubascos intermitentes, adquiriendo potencia mayor cuando se incorpora la canción y la guitarra de Diego “Tamuka” Piñeiros a las voces de los mencionados poetas. El capítulo sigue a mediados de los 70 y narra la conformación del Grupo Umakantao, que según esta investigación es el primer grupo de teatro callejero en Quito y estuvo conformado por los poetas referidos, el guitarrista indicado y Santuzza Oberholzer e Iván Pino. Umakantao se presenta en la Plaza Santo Domingo, Plaza San Francisco y la Avenida 24 de Mayo, abriéndose paso, audio y escucha entre los “charlas”, “merolicos”, pregones de otras ventas ambulantes y según sus testimonios hacen arte y comunicación popular, pues a más de compartir sus iniciales obras teatrales difunden poemarios, folletos, hojas sueltas y afiches hechos de su puño y letra; así como cancioneros con el repertorio político latinoamericano de los años 70.

La auto adscripción de Umakantao al mundo popular los legitima (siguiendo a Gramsci 1992) como “intelectuales subalternos” que tuvieron asidero popular y enfrentaron a la autoridad y a la represión. Su propuesta buscaba la ruptura del rol pasivo del espectador sólo en espacios de “alta cultura” (Bourdieu, 1984) y el rol activo del actor, al establecer el diálogo y debate de sus discursos de liberación y crítica social; temas que se abordan en el acápite un juglar jamás debe pedir permiso. El capítulo culmina con la exploración de la bohemia en la emergencia del teatro de la calle, que permite en términos de Benjamín (1993) un intercambio entre diversas clases social en pos a la conversación, la ingesta de la chicha y el trago Guagua Montado de Cuenca. Cerrándose con las respectivas conclusiones.

El tercer capítulo se ocupa del proceso de consolidación del teatro de la calle y ubica como vértice a Carlos Michelena, la trayectoria de su grupo de teatro y su legado como maestro en contraposición con las enseñanzas realizadas por los cómicos peruanos Cachay a mediados de los años 80 que influenciaron las prácticas del teatro callejero quiteño. Los teatreros le llaman con respeto Don Carlos constituye un eslabón de la postura política beligerante e independiente del teatro callejero y el mayor referente en cuanto al manejo de la técnica de la escena en espacio abierto. Su prestigio arranca en las presentaciones callejeras con Umakantao a fines de los 70 y es enriquecido por su formación actoral con el maestro Fabio Paccioni en los años 80; luego su trabajo se difunde a nivel nacional con su grupo de teatro gracias al aporte de la Gerencia de Difusión Cultural del Banco Central y a su gestión siempre tesonera. En los 90 Yolanda Villamarín de YAC Producciones realiza con su trabajo y las canciones de la mencionada señora el primer video del teatro de la calle y este soporte audiovisual incrementa su presencia a nivel nacional e internacional.

El capítulo sigue con las dinámicas de inclusión, permanencia, expulsión o renuncia a la plaza pública por parte de los teatreros/as lo que se despliega en las trayectorias de los grupos Saltimbanquis y Eclipse Solar. El primer grupo comprometido con la búsqueda del rol activo del espectador introdujo al teatro callejero las marionetas gigantes que estuvieron presentes en movilizaciones sociales y su línea de investigación ha sido la teatralidad andina; sin embargo tuvo que abandonar la plaza pública por cuestiones extra teatrales orientando sus labores al teatro para niños y de sala. En tanto que Eclipse nace y trabaja en la Plaza del Teatro donde ha desarrollado estrategias de sobrevivencia y negociación con los actores institucionales que le rodean (Municipio, Fundación Teatro Sucre) y determinan su permanencia en dicho espacio. El capítulo termina con las conclusiones pertinentes.

El capítulo cuarto se ocupa del estudio del espacio público, planificación urbana y la emergencia del audiovisual del teatro de la calle. En el acápite disputas por la ocupación del espacio público se exponen testimonios de tres teatreros que desafiaron y desafían a las autoridades de control del uso del espacio público en la ciudad. Ellos son: Milton “El Enano” Araujo, los Perros Callejeros y el Hombre Orquesta. “El Enano” es uno de los callejeros que sufrió mayor represión psicológica y física a medianos y fines de los años ochenta cuando le rompieron seis veces la cabeza, pese a lo que él sentencia que “podrán sacar a un hombre de la calle, pero no podrán sacar la calle de un hombre como él”. En otra tónica y con fuertes enfrentamientos por el derecho del espacio público se ubica la presencia del Grupo los Perros Callejeros quienes desde los años 90. El siguiente exponente es el Hombre Orquesta que surgió de modo independiente desde 1992, y antes fue parte de los Perros Callejeros, él cuenta que en su personaje es una reedición del “hombre orquesta” que él conoció en su infancia en la Avenida 24 de Mayo; con este antecedente zurce el pasado de aquel personaje popular quiteño en su piel con la propuesta de anti música, anti teatro y anti poesía. Tras escandalosas golpizas en defensa de su derecho al uso del espacio público es quien goza de la mayor antipatía de las autoridades, lo que se contrapone a la simpatía de sus espectadores; su espectáculo en la actualidad incorpora a sus dos hijos: el “Payaso” y el “Monito”.

Las tres historias se entrelazan entre sí con eventos de negociación, expulsión y sentimiento perenne “estado de excepción” (Agambe, 2004) interior entre dichas personas; pues cómo se desarrolla en el cuerpo de la investigación la represión de la policía municipal fue parte de la emergencia del teatro callejero en los años 60 y 70 cuando se les confundió a los noveles teatreros de la calle con el oficio de los “charlas”, “merolicos” y vendedores ambulantes, quienes tampoco tenían permiso de trabajo temporal en las plazas céntricas de la ciudad.

El “estado de excepción” (Ibíd.) se analiza entre líneas en las distintas ordenanzas municipales sobre el uso del espacio público en relación a los ruidos de teatro callejero.

Los teatreros/as tras un acumulado de cinco décadas de trabajo sostenido saben que sólo el permiso municipal de trabajo temporal legaliza el uso del espacio público para sus presentaciones; por tanto, obtenerlo es un trámite y postura personal a discreción. Al tenerlo lo usan, abusan de él o hacen caso omiso a su caducidad.

Los procesos de renovación urbana a mediados de 2000 no tienen tratamientos diferentes para los diversos ocupantes del espacio público y se homogeniza la limpieza social para vendedores informales, teatreros/as y personas al margen de la sociedad. Los teatreros/as son tachados como informales, se les exigen que se “formalicen” y trabajen con facturas, paguen impuestos al fisco e incluso el Municipio les invita a agremiarse en la Asociación a Pie. La posibilidad de conformar un gremio es difusa, porque si bien el la razón de ser de la mayoría de los teatreros, según se ve en la investigación es permanecer en el ruedo callejero ellos son agentes que “reproduce la cultura popular [extraña a disciplinamientos en] yuxtaposición en el uso de los espacios y una concepción del tiempo ajena a la lógica del progreso [y del supuesto respaldo o bienestar que puede generar el gremio]” (Kingman, 2010: 124). Por lo que los teatreros/as resisten y subsisten ganando a pulso puños y aplausos.

El siguiente apartado del capítulo trata la emergencia del audiovisual del teatro de la calle, como se señaló esta iniciativa obedece a la visión de la cantante y empresaria Yolanda Villamarín, quien es la pionera en este formato desde 1992. En la actualidad la producción audiovisual cuenta con videos, “películas” y fragmentos de participación exitosa de cómicos en programas de la televisión nacional. La elaboración es casera y al tiraje de la productora se le suman con inmediatez en el mercado las copias piratas (tema que no se aborda en este trabajo). El audiovisual no ha desplazado al ruedo callejero de las plazas céntricas ni del parque El Ejido, y si bien sus exponentes son los que los venden, primero actúan y si su trabajo tuvo favorable acogida el público les premia con la compra de un video. Es decir, la contribución monetaria no es espontánea, sino el precio del audiovisual que está alrededor del 1,50 USD. El capítulo se termina en las conclusiones del mismo.

Las conclusiones finales ponen el telón de esta investigación, se engloba los hallazgos y deja abierta la invitación a la producción de otras memorias, que como propone Jelin (2002) sean objeto de disputa y conflictos marcados por relaciones asimétricas de poder en el ruedo de teatro callejero y el rico mundo social de “cultura popular” que se gesta en sus intersticios.

CAPÍTULO I

EL TEATRO DE LA CALLE, EL TEATRO DE LAS MIL PUERTAS

La primera sección del capítulo desarrolla las conceptualizaciones que dan un corpus teórico a la investigación sobre la memoria y los espacios del teatro de la calle. Se inicia con el cuestionamiento entre ¿Historia y/o Memoria? e interpretaciones y posturas sobre las memorias. El centro teórico del teatro callejero se conceptualiza como una manifestación de la “cultura popular” para lo que se abre un diapason de autores de la antropología, la historia y sociología de la cultura. El siguiente apartado reflexiona sobre los teatreros/as, el ruedo de teatro callejero y el poder, después se analiza conceptualmente el espacio público en el contexto de la planificación urbana de la ciudad y se termina con los elementos teóricos del teatro de la calle que sustentan esta expresión artístico – popular.

La segunda sección del capítulo expone los lineamientos de la investigación donde se sitúan el planteamiento del problema, las notas de autorreflexión, la metodología y la organización del texto.

1. Discusión Teórica

1.1 Memoria del teatro de la calle

La presente investigación antropológica sobre el teatro de la calle y las disputas por el espacio público es un trabajo de memoria, entendida ésta como una “herramienta teórico - metodológica, a partir de conceptualizaciones desde distintas disciplinas [del quehacer cultural] y áreas de trabajo” (Jelin, 2002: 17). No solo se trata de desplegar un esfuerzo de recuperación de testimonios de los distintos momentos de las expresiones teatrales callejeras en Quito, sino de entender el trabajo de la memoria más allá del registro impresionista. La memoria se despliega como una “categoría social a la que refieren (u omiten) los actores sociales, su uso (abuso, ausencia) social y político, las conceptualizaciones y creencias del sentido común” (Ibíd.) donde las representaciones no sólo son maneras de hacer visible el “mundo de la vida” (Ricoeur, 2003) sino que se configuran relatos de presencias y sentidos del pasado en lo simbólico, lo personal y lo político.

El mundo contemporáneo occidental advierte la emergencia de la “cultura de la memoria” (Huysen, 2000: 16) que se preocupa con particular interés en captar acontecimientos que escapan a la urgencia cotidiana, por lo que la recopilación y recuperación de las memorias es “parte [de] una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces” (Jelin, 2002: 9).

Ahora bien el “foco contemporáneo sobre la memoria y [por tanto] la temporalidad” (Huyssen, 2000: 20) se plantea en nuevas cartografías geográficas y sociales; así como rutas de indagación que no giran sólo en torno a indicios históricos sino que incorporan la riqueza de testimonios para replantear los sucesos de manera interdisciplinaria.

En términos de Ricoeur (2003) en la construcción de memorias surgen dos preguntas directrices. La primera examina “¿de qué hay recuerdo?” (Ricoeur, 2003: 19) pues de modo general el recuerdo es un evento personal y/o colectivo de disímil significación que el autor enlaza con la segunda pregunta que interroga “¿de quién es la memoria?” (Ibíd.). Lo que impulsa a deliberar cómo un recuerdo puede convertirse en la memoria social más allá de la reminiscencia en el ámbito individual. En este sentido, la metodología para el trabajo de la memoria se define acorde a “cómo” se la construye y aunque se la nombre en singular debe saberse que no es única; sino que es parte de las memorias que se instauran en campos de deliberación y disputa entre el recuerdo y el olvido, en contextos de denuncia, legitimación, reivindicación y en diferentes circuitos de difusión.

Las memorias son análisis de las pertenencias, presencias y sentidos del pasado en el presente, siguiendo a Jelin (2002) se explican desde tres horizontes:

Primero entendiéndose que son “procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales” (Jelin, 2002: 2) que tienen un concreto punto de exposición y perspectiva temporal. Segundo, las memorias no son conciliadoras sino más bien son “objeto de disputas, conflictos y luchas” (Ibíd.) por lo que la producción de sentidos materiales y simbólicos tienen una participación activa en querrela con las tensiones marcadas por el poder. El tercer punto señala que “historizar las memorias [es] reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado” (Ibíd.) así como los grados de valoración que cada sociedad da a las memorias en etapas de conflictos civiles, militares u otro tipo de enfrentamientos.

1.1.1 ¿Historia y/o Memorias?

Referirse a la historia en la actualidad es hacerse la pregunta de “humor intempestivo de Nietzsche (...) ¿cómo sobrevivir a una cultura histórica triunfante?” (Ricoeur, 2003: 384), lo que propone repensar postulados y alcances de la historia: monumental, tradicionalista y crítica.

“La historia monumental no es definida en primer lugar por el exceso, sino por la utilidad que ocultan «modelos que hay que imitar y superar» (op. cit., p. 104) [donde] «la grandeza se perpetúa» (op. cit., p. 105)” (Ricoeur, 2003: 386). Piénsese en las gestas heroicas de independencias nacionales, revoluciones, hazañas militares o descubrimientos científicos que otorgan la heroicidad a contadas personas y dan una visión lineal de los acontecimientos en los que “la utilidad a la que se le suma el exceso consiste en el abuso

de las analogías [que funcionan como relaciones asimétricas viendo] sólo algunos hechos aislados, embellecidos [que] emergen cual islotes solitarios» (op. cit., p. 107)” (Ibíd.). Entonces el enfoque de la historia monumental desdibujan al presente otorgando la admisión sin reflexión de los límites de grandilocuentes acontecimientos andados.

La historia tradicionalista por su parte “es útil para la vida [al] conservar y venerar costumbres y tradiciones” (Ricoeur, 2003: 387) en este sentido lo pasado se cubre por una bruma “uniforme de venerabilidad, y «lo que es nuevo y está naciendo es rechazado y atacado» (Ibíd.) entonces es una historia que acapara y conserva sin tener la capacidad de generar reflexiones que lleven a disputas que generen otros procesos, otras lecturas e incluso puedan polarizar las posiciones. Así el enfoque de la historia tradicionalista se relacionada con la construcción de memorias estáticas, ajenas a la dinámica social.

Por su parte la historia crítica se aleja del ensueño historicista monumental o tradicionalista al constituir “un momento, el del juicio, en la medida en que «todo pasado merece ser condenado» (op. cit., p. 113); en este sentido la historia crítica designa el momento del olvido merecido” (Ibíd.). La postura de la historia crítica se radicaliza según el locus de enunciación, pudiendo ser una herramienta intelectual de las luchas sociales.

Para complementar las concepciones de la historia monumental, tradicionalista o crítica puede aludirse a “la historia universal (...) atada a la idea de progreso y a la de la cultura” (Benjamin, 2010: 43). “La idea de progreso” fue echada abajo a mitad del siglo XX con las Guerras Mundiales, la Revolución Rusa y el Fascismo entre los acontecimientos más destacados. Por lo que, la noción de “historia universal” al presuponer que la historia de la humanidad se puede “alinearse en la cadena del progreso [admite] el común denominador de la cultura, de la Ilustración, del Espíritu objetivo o como se le quiera llamar (Ms-BA 491)” (Ibíd.).

Los enfoques históricos monumentales, tradicionalistas o universalistas pierden la perspectiva de “la historia que tiene que ver con las interrelaciones y encadenamientos causales tejidos fortuitamente” (Benjamin, 2010: 43). Siendo en estas tramas de interacciones y encadenamientos donde Benjamin sitúa las “imágenes dialécticas” que son “el recuerdo obligado de la humanidad reprimida” (Ibíd.) en constante composición y trifulca; opuestas al tiempo lineal, a la idea de progreso y a los enfoques mencionados.

Los enfoques históricos mencionados tienen seguidores y detractores y a decir de Archila (1991) los estudios de historia se ven influenciados además con las orientaciones de “la microhistoria de la escuela italiana y la vida cotidiana de la escuela alemana [que logran conectarse] de otra manera con la historia social de la región, contribuyendo a la producción de versiones históricas desde actores sociales que se alejan de las grandes narrativas del Estado nación.

Así “la aparición de una escala (micro y cotidiana) coincide con muchas de las expectativas de la fragmentación” (Flores-Malagón, 2003: 167) y profundidad de lo “micro” y lo “cotidiano” se colocan en la frontera desdibujada entre la historia y la emergencia de la memoria; por lo que es pertinente indagar interpretaciones y posturas sobre la memoria como categoría de investigación del teatro de la calle contemporáneo en Quito en el siguiente apartado.

1.1.2 Interpretaciones y posturas sobre las memorias

Los “discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente después de la década del 60 del siglo XX como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas (Huysen, 2002; 2) que confronten a la historia oficial al mostrar diferentes ángulos de los acontecimientos sociales, políticos y militares recientes.

La memoria como herramienta teórico – metodológica de análisis emerge con los “debates sobre la Segunda Guerra Mundial y el exterminio nazi” (Jelin, 2002: 10), donde “los elementos del bando perdedor o vinculados a ellos no sólo fueron silenciados, sino prácticamente borrados de la historia y de la vida intelectual” (Hobsbawm, 1998: 13). Pues ante el silenciamiento y la desaparición física de millones de personas en los aniversarios se encuentran las oportunidades de visibilizar las otras historias acaecidas en sucesos como el Holocausto.

El fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, la Caída del Muro de Berlín en 1989 y la reunificación alemana en 1990, forjan una nueva geopolítica en los años noventa que “carecía de cualquier sistema o estructura universal” (Hobsbawm, 1998: 549) que se tornó innegable después de 1989 cuando surgieron “nuevos estados territoriales, sin ningún mecanismo para determinar sus fronteras, y sin ni siquiera una tercera parte que pudiese considerarse imparcial” (Ibíd.) en el concierto internacional y estos eventos empezaron a repensarse desde la voz y recuerdo de los sobrevivientes quienes con sus testimonios mostraron al mundo escenarios inimaginables.

La destrucción del pasado “o más bien los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con las generaciones anteriores es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX” (Hobsbawm, 1998: 13) porque las imágenes del pasado amenazan “con desaparecer todo presente que no se reconozca aludido a ellas” (Benjamin, 2010: 22) entonces los recuerdos se convierten en instantes de peligro, porque reivindicar los atropellos, en este caso, de lesa humanidad.

Todorov (1988) recalca que los espacios de reflexión del pasado emergen “como una compensación a la aceleración de la vida contemporánea y como fuente de seguridad frente al temor u horror al olvido” (Jelin, 2002: 10) y recordar permite relacionar eventos de exterminio y tragedias sociales que otras disciplinas las registran como datos estadísticos.

Es vital situar a las memorias de manera temporal y concreta para que puedan hacer “referencia al «espacio de la experiencia» en el presente” (Ibíd., 13), para que los acontecimientos del pasado no se cosifiquen en fechas festivas sino que desde una reconstrucción de la memoria se planteen en el ámbito colectivo para alertar sobre posibles repeticiones y atropellos con el sentido de presente-futuro. Aclarándose que la memoria no sustituye de ningún modo a la justicia y que la “relación entre pasado, presente y futuro se está transformando más allá de lo observable, como consecuencia de la revolución de la información y la creciente comprensión de tiempo y espacio” (Huysen, 2002: 20).

Cada memoria busca abrir preguntas, establecer diálogos y disputas que problematicen temáticas del pasado en el presente con claros puntos de vista, los mismos que serán puestos nuevamente en tela de juicio para propiciar avances, diálogos y disputas de interés social. Por tanto, la presente investigación aplica la memoria como una herramienta teórico – metodológica capaz de aglutinar desde el enfoque etnográfico categorías antropológicas, de la sociología de la cultura y de la teoría del teatro en la construcción de los espacios y memoria del teatro de la calle contemporáneo en Quito.

1.2 Cultura popular y teatro de la calle

El concepto de “cultura popular” (Bajtín, 2003; Revel, 2005; Kingman, 2010) se operativiza en esta investigación del teatro de la calle mediante las nociones: “oralidad”, “lenguaje de la plaza pública”, “risa”, “lecturas populares” (Bajtín, 2003; Vich, 2001; Chartier, 2007).

Bajtín (2003) ubica su estudio de “cultura popular” en la Edad Media y el Renacimiento donde personajes como bufones, gigantes, monstruos, enanos y payasos participan en las fiestas de carnaval, los ritos y cultos cómicos y disienten del régimen religioso feudal. Esta “cultura popular” se gesta allende las actividades de la cultura oficial y religiosa, se realizan en la plaza pública con la presencia y participación de los ocupantes habituales. Bajtín (2003) señala tres ámbitos, primero, por el contenido y forma de los espectáculos presentados, donde se reanima el “espíritu de la plaza pública” donde se rompen los roles jerárquicos convencionales, se sueltan las ataduras morales y posibilita la interrelación lúdica entre las personas. El segundo espacio es la producción de obras cómicas verbales: orales y escritas en las que se empela el latín vulgar, de lo que deviene el tercer ámbito que se refiere al “lenguaje de la plaza pública” de refranes, lemas, chistes, trabalenguas, insultos y las llamadas malas palabras, donde la “risa” permite un roce evanescente con el poder desde el humor. Pues “la risa carnavalesca es tanto tóco patrimonio del pueblo, (...) todos ríen, (...) es universal y (...) ambivalente: burlona / satírica, niega y afirma” (Bajtín, 1988: 17).

Revel (2005) polemiza el concepto de “cultura popular” en tres episodios, primero al ser entendida como propiedad del pueblo, por lo que “parece identificarse preferentemente con prácticas más que con obras; con comportamientos colectivos y no individuales” (Revel, 2005: 104). El segundo aspecto que pone en discusión es la dicotomía entre “popular / erudito” y “popular / élite” que marca tensiones del locus de enunciación de quién determina “lo popular” en constante comparación con lo erudito y la élite; es decir, la mirada se sitúa de modo vertical hacia la “cultura popular”. Cierra con una tercera apreciación donde “la cultura popular sólo tendría significación si es captada en la muy larga duración de una historia casi inmóvil” (Ibíd.) situación se complementa con la comprensión de que un estudio de “cultura popular” requiere una reflexión de un acumulado histórico en el que se puedan marcar los puntos de tensión en determinado contexto.

Por tanto para Revel (2005) la “cultura popular” es inestable y recomienda que no debe ser cosificada “asignándola a autores u objetos específicos, sino que hay que buscar las huellas en el nivel de las prácticas culturales distintivas, o, más exactamente, en la distancia que constituye esa característica distintiva” (Ibíd., 113). La recopilación de las “huellas” en el caso del estudio del teatro de la calle permite enlazar las trayectorias de los teatreros/as, quienes no pueden ser vistos como monolitos productores simbólicos y materiales de “cultura popular” sino como exponentes con características individuales, invenciones, reinenciones y negociaciones en su quehacer teatral y en permanente disputa con las políticas normatizadoras del uso oficial del espacio público.

Kingman (2010) explica que “cuando hablamos de cultura popular nos referimos a un espacio de producción, circulación y consumo que atravesaba a distintas clases y grupos sociales, aunque no necesariamente haya sido vivida del mismo modo por todos” (Kingman, 2010: 124). Este concepto de “cultura popular” es el eje de la investigación de teatro callejero porque estas expresiones irrumpen en la ciudad desde los años 60-70 en varias plazas del Centro Histórico de la ciudad porque las plazas y parques son los “espacios de producción” de los espectáculos en el ruedo callejero, en los que circulan en tres niveles. Primero circulan los teatreros/as de plaza en plaza, segundo circula su producción simbólica y material de hojas sueltas, folletos, afiches, cancioneros y videos y en tercer nivel circula el micromundo adyacente al teatro callejero conformado por los actores institucionales y los actores sociales: flujos de peatones, los vendedores ambulantes, trabajadoras sexuales, lustrabotas, personas desempleadas y marginados por criterios socioeconómicos. y los actores institucionales.

La “cultura popular” siguiendo a Kingman (2010) por medio de la “reproducción” se relaciona directamente “con el uso “descodificado” de los objetos culturales, una yuxtaposición en el uso de los espacios y una concepción del tiempo ajena a la lógica del progreso” (Ibíd.). En el caso del teatro de la calle el uso “descodificado” adquiere múlti-

ples soportes de contención material, tal es el caso de las llamadas “películas” que desde mediados de los años 90 se venden luego de los ruedos callejeros, son audiovisuales populares de filmación casera sin edición dramática convencional que presentan retazos de actuaciones del ruedo callejero como un bazar donde hay de todo un poco.

El ruedo callejero se caracteriza por la “yuxtaposición en el uso de los espacios” públicos se subvierte el orden y se gesta de modo evanescente el “lenguaje de la plaza pública” señalado por Bajtin (2003) mediante el bullicio y la alegría, los aplausos, las risas, los gritos y los pregones; es decir las nociones operativas de “oralidad” y “risa que abren incorporan al debate al “campo literario” (Bourdieu, 1984; Chartier, 2007). Las personas que se aglutinan en el ruedo e ingresan al “campo literario” que será explicado a continuación transgreden “las fronteras étnicas, sociales y de género [y experimentan chispazos de] un desdibujamiento constante de imaginarios y formas de representación, a partir de elementos tomadas de más mundos” (Ibíd., 125). El autor cuando habla de “más mundos” aterriza el análisis en la cultura popular de las ciudades andinas como Quito constituidas por “fronteras étnicas, sociales y de género” que se diluyen junto a otros espacios compartidos como el mercado, la cantina, la chichería que han acuñado prácticas de reproducción de la “cultura popular”.

El teatro callejero es expresión gestual y oral en escena por lo que corresponde siguiendo a Bourdieu (1984) a un “campo literario”. El “campo literario” en el caso del ruedo callejero se produce entre lectores y lecturas populares. Chartier (2007) indica que desde “los siglos XVI y XVII, incluso aquellos que no saben leer pueden entrar en la cultura de lo escrito como oyentes de lecturas en voz alta hechas por quienes aprendieron el abecé” (Chartier, 2007: 103) y esta ha sido una de las fortalezas del teatro callejero en Quito, que no ha excluido a personas analfabetas, sino que ha potenciando la palabra hablada de poetas y teatreros y la palabra escrita en las hojas sueltas, cancioneros o folletos, que el espectador podía llevarse de recuerdo a su casa, donde podría adherirse a

la forma moderna de lectura en silencio y en soledad, que no hizo desaparecer las prácticas más antiguas que ligaban el texto y la voz y permitían la constitución por lo menos en las ciudades, de un amplio público que “leyó” los textos escuchándolos gracias a la mediación de las voces lectoras [y en el caso del teatro de la calle la voz hablada de los teatreros/as] (Ibíd.).

En este sentido el teatro de la calle se inserta en el “campo literario” (Bourdieu, 1984; Chartier, 2007) mediante el “texto escuchado” por quienes no saben leer y esa condición no les discrimina para tener acceso a ver y oír al autor de poesías u obras, generalmente inéditas.

Chartier (2007) señala que “la circulación de los pliegos poéticos, [se] sitúa entre transmisión oral, fijación impresa y retorno a la oralidad” (Chartier, 2007: 105). Este ciclo tiene distintos niveles de recepción y apropiación de los espectadores del teatro callejero, porque el teatrero se lanza al ruedo armado de sus “pliegos poéticos” sean estos escritos o en su memoria, intuición y capacidad de improvisación; y quien se junta a ruedo callejero acepta la transmisión auditiva y podría además acceder a la impresión, si le compra al callejero la hoja suelta o folleto que este vende al final de su presentación; pero para llegar a esa experticia deben exponerse las herramientas conceptuales sobre los teatreros/as y el poder, que siguen a continuación.

1.3 Teatreros/as y poder

En tres niveles relacionales se estudia a los teatreros/as y al poder. Primero la figura individual, donde se utilizan conceptos “campo y espacio social”, “creación” y “*habitus*”, “campo literario” de Bourdieu (1984, 1997), “oralidad” de Vich (2001), “transmisión oral y carnanova” de Chartier (2007). El segundo nivel se refiere a las pugnas en el camino de aprendizaje, donde se aplican conceptualizaciones antropológicas de Turner (1969) y teatrales de Diéguez (2007). Las querellas sociales que acompañan la práctica del oficio se ven en el tercer nivel, donde el teatro de la calle negocia y choca con el ejercicio del biopoder de actores sociales e institucionales de su entorno; para lo que se cita a las nociones de “tácticas de resistencia” y “estrategia y táctica” de De Certeau (2007), “públicos” de Ribalta (2004) e Ibarra (1996); las nociones de biopoder “locura”, “poder disciplinario” e “individuos peligrosos” de Foucault (1988, 1992), el “estado de excepción” de Agambé (2004), la “cárcel” de Goffman (2001), el “paradigma civilizatorio y disciplinario” y la “cultura de patrimonio” de Kingman (2006, 2009) y para cerrar el apartado surge la inquietud ¿por qué desde fines de los años 60 existe el teatro de la calle en las plazas y parques centrales de Quito? que se responde con conceptos de las Notas de la Cárcel de Gramsci (1992).

1.3.1 Figura individual

¿Quién es teatrero/a de la calle? Es un constante aprendiz que adquiere el oficio mediante la observación a los maestros/as y su experimentación como figura individual ante el público¹. Se debate entre la necesidad y necesidad de querer estar en la calle, lo que en términos de Bourdieu (1997) es ingresar y permanecer en el “campo y espacio social” del escenario abierto de plazas y parques. La persona en entrenamiento puede autodenominarse teatrero/a cuando su ingreso a ese “espacio social” es reconocido por sus similares, como

¹ Según el trabajo de campo de la investigación proviene de varios sectores de la sociedad y se acercan al oficio entre los 15 y 20 años. En la actualidad el mayor de los teatreros/as activos tiene 54 años edad y 35 de trayectoria.

“principio de una aprehensión relacional del mundo social donde los seres directamente visibles, trátase de individuos o de grupos que existen y subsisten en y por la diferencia (Bourdieu, 1997: 47).

La subsistencia “en y por la diferencia” abre el horizonte a la “creación” del teatrero/a que es “la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya constituida o posible en la división del trabajo de producción cultural (...); el trabajo con el cual el artista hace su obra y, de manera inseparable, se hace a sí mismo artista (Bourdieu, 1984: 228).

El “*habitus*” acorde a Bourdieu (1997) es una estructura estructurante de prácticas y percepción de estas prácticas y a la vez es la estructura estructurada en un mundo social puntual. Por tanto, la adquisición del “*habitus*” de teatrero/a se da en el aprendizaje exitoso del oficio. De manera paralela debe adquirir destrezas para armar el “ruedo callejero” (analizada en el siguiente apartado como aproximación conceptual del teatro de la calle), manejar la gestualidad y expresividad del cuerpo y producir la proyección escénica de la voz. Por tanto la voz no sólo puede analizarse como “oralidad” (Vich, 2001) sino como parte de las destrezas básicas del espectáculo callejero; obviamente con la excepción de la pantomima. La “transmisión oral” es la herramienta de base del teatro callejero, es la “*carnanova* –en lengua valenciana– las coplas o relación en prosa de algún suceso nuevo y notable, que los ciegos y charlatanes y salta en banco, venden por las calles y las plazas” (Chartier, 2007: 103)², la “*carnanova*” incluye a la fonomímica entre las técnicas recurrentes del teatro de la calle contemporáneo en Quito.

El teatrero/a, de modo consciente o no, se inserta en un “campo literario” (Bourdieu, 1984) y la “circulación de pliegos poéticos” (Chartier, 2007) porque el discurso hablado en voz alta es la principal herramienta de atracción al público. Como se mencionó en el apartado anterior, en palabras de Chartier (2007) el teatro de la calle es “texto escuchado” y fluye de la transmisión oral a la fijación impresa y al retorno de la oralidad.

El teatrero/a a más de adquirir las herramientas básicas para el teatro de la calle, debe aprender a articular su producción simbólica con lo económico. En este momento vuelve a activarse el “*habitus*” desde lo objetivo y lo subjetivo. Lo objetivo, lo posiciona en la estructura social; es decir, le muestra que su trabajo debe recibir una contribución económica del público; en tanto que lo subjetivo es la interiorización en su mundo objetivo.

Según los testimonios de la tesis, se da un proceso de aproximación y aprendizaje al oficio de teatrero/a de seis meses en promedio, antes de “lanzarse al ruedo solo”. Entiéndase que el novel vio a varios de los teatreros/as en acción y trata de aprender de alguno o de varios.

² Citado del “Tesoro de la Lengua Castellana o Española de Covarruvias 1611” (Chartier, 2007: 103).

1.3.2 Pugnas en el camino de aprendizaje

La figura individual desaparece si no se incluye con velocidad a la movida callejera, si no se incorpora a los ruidos que se dan en las plazas y parques centrales. El ingreso estará mediado entre la generosidad y egoísmo de los demás teatreros/as en escena y, cuándo finalmente un novel logra entrar a disputar su espacio se pondrá a prueba su capacidad de resistencia y talento consigo mismo, con el público, con los colegas teatreros/as y con los demás actores sociales e institucionales. He ahí las pugnas en el camino del aprendizaje, las mismas que fueron estudiadas desde la antropología un acercamiento panorámico del performance estudiado por Schechner (2000) lo que permitió acceder a la “liminalidad” estudiada por Turner (1969) en la lectura de “lo liminal” de Diéguez (2007) y la noción de “*communitas espontáneas*” de Turner (1969).

La noción “liminalidad” corresponde a la biología y es introducida por Turner (1969) a la antropología como préstamo conceptual eficaz para el análisis social, pues ayuda a entender cómo en “situaciones de margen o limen (umbral) [se produce] una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a manera de “sociedades abiertas” donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas no racionales” (Diéguez, 2007: 37). Lo “liminal” se revela como uno de los secretos del proceso de enseñanza – aprendizaje del teatrero/a es operar con éxito. En palabras de los teatreros/as es “esa cosa que engancha” y hace que la gente del público se acerque y se quede; es la capacidad de conexión entre la energía del teatrero/a y la atención hacia él del público en el espacio abierto, lleno de distractores sonoros, visuales y olfativos.

Cuando el público se ha enganchado en la “liminalidad” surgen las “*communitas*” como expresiones de sociabilidad básicas; si el ritual, dice Turner, que en este estudio es el teatro de la calle se extiende durante horas, se genera un ambiente de “*communitas espontáneas*” donde se relajan las fronteras sociales de las personas del ruedo y se experimentan estados de igualdad algo utópicos y la participación activa o en silencio del ritual callejero.

Si el oficio y ejercicio del teatro callejero se resolvería con la figura individual y las pugnas en el camino del aprendizaje, el camino sería cuesta arriba, pues “el conocimiento de la historia del campo distingue entre los sabios que la dominan y los “*naïf*” o ingenuos que la ignoran” (Chartier, 2007: 89); sin embargo, el teatrero/a se legitima en su capacidad de presentarse día a día, lo que implica enfrentarse a otros actores sociales e institucionales, que ejercen sus cuotas de poder en el territorio del espacio público y se estudian en el siguiente apartado.

1.3.3 Las querellas sociales que acompañan las práctica del oficio

La figura individual del teatrero/a madura entre pugnas en el camino del aprendizaje en las constantes querellas sociales que se generan por el ejercicio del oficio y por el uso no oficial del espacio público.

La primera reacción es la auto defensa que se analiza con la noción de “tácticas de resistencia” y “estrategia y táctica” de De Certeau (2007), es decir las prácticas de defensa de los débiles frente al poder, la táctica muestra que el sometimiento deja holguras para la agencia o reacción del sometido que avanza y retrocede frente al poder de actores sociales: públicos y su basta composición e institucionales: policía metropolitana; entre los más relevantes.

Ribalta (2004) aporta la noción de “públicos” que son “formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos” (Ribalta, 2004: 4). En el caso del teatro de la calle los “discursos específicos” giran en torno a los flujos de peatones que circulan por las plazas y parques céntricos de la ciudad, y que prestan oído a lo popular, lo cotidiano y lo contestatario que les dice el teatro callejero. Ibarra (1996) señala que en “una sociedad semiletrada –como la nuestra–, donde la cultura concebida como las obras literarias y artísticas, ha tenido grandes dificultades en irradiar su influencia hacia las clases populares” (Ibarra, 1996: 6B) el teatro callejero es un espacio de producción y reproducción de sentidos simbólicos y materiales de la cultura popular y las “lecturas populares” (Chartier, 2007: 103) son las aliadas de los sectores no letrados quienes acceden al “campo literario” como escuchas. Sin embargo, la presencia en los ruedos callejeros de un importante porcentaje de personas analfabetas hace que el “teatro de la calle se convierta en un aguda constatación de las limitaciones de la república de las letras autóctonas” (Ibarra, 1996: 6B) en términos de Estado nación.

Las nociones de las biopolíticas del poder de Foucault (1992) son herramientas necesarias para explicarse grados de conflictividad en los que se desenvuelven el teatro de la calle, y estos son la “locura”, el “poder disciplinario” e “individuos peligrosos”. La noción de “locura” es una de las más comunes descalificaciones que se dan a los teatreros/as y es vista como una enfermedad del “paradigma civilizatorio” de la modernidad que otorga a las instituciones: familia, Estado e Iglesia el poder de punición a las personas. ¿Quién define la locura de quién y bajo qué parámetros? La “locura” es motivo de castigo y escarnio social, pues en el teatro de la calle también se juntan en igualdad de condiciones, o “*communitas espontáneas*” (Turner, 1969) personas “locas” con enfermedades psiquiátricas y también quienes se autodenominan locas de libertad; es decir, en términos de Foucault “individuos peligrosos” que no está adoctrinados con las ideas del progreso, ni les amedrenta el murmullo del “poder disciplinario” ejercicio por la Policía Metropolitana, que según los testimonios y la observación de campo, en ocasiones ha tenido como

único y burdo argumento la expulsión de los teatreros/as en su ruedos porque cuando ellos se presentan el níveo espacio público se llena de ladrones, locos y gente de mal vivir (que siempre está ahí, pero en ese momento ríe a carcajadas); entonces urge la disuasión de la población para protegerla de estos “individuos peligrosos” quienes subvierten el orden establecido y deben sacárseles de los espacios por las buenas o a golpes, y si se ponen muy rebeldes siempre está la opción de la cárcel.

Estas prácticas de ejercicio del poder institucional son de larga data, por tanto también existen prácticas de micro “poder disciplinario” entre los teatreros/as de la calle, quienes con la experiencia acumulada también controlan quién entra o no al ruedo callejero y, quienes se acompañan, o están atentos a cualquier interrupción policial.

Entre el “poder disciplinario” ejercido por los actores institucionales, el micro “poder disciplinario” que sucede entre teatreros/as y la posibilidad de ir a la “cárcel” se encuentra la noción de “estado de excepción” de Agambe (2004). donde se rompen las ordenanzas jurídicas del derecho del uso del espacio público, del derecho al trabajo y también en casos, de los derechos humanos. Nótese, que se genera un ambiente de “estado de excepción” que podría graficarse como el juego del gato y el ratón, donde las dinámicas surgen según las “tácticas y estrategias” (De Certeau, 2007) de sobrevivencia del ruedo callejero y en el ruedo callejero.

La “cárcel” según Goffman (2001) cumple con la función de “proteger a la comunidad contra quienes constituyen intencionalmente un peligro” (Goffman, 2001: 18), y así han sido tildados los teatreros/as por varias administraciones municipales, como se verá en el cuerpo del documento. Siendo claro que la “cárcel no se propone el bienestar de los reclusos “ (Ibíd.) sino la reclusión forzosa en un sitio al que hay que temerle. Esa lógica moral se alimenta del miedo a la autoridad y a cometer las infracciones son sancionadas con la prisión.

¿Por qué desde fines de los años 60 existe el teatro de la calle en las plazas y parques centrales de Quito? Las nociones conceptuales para responder esta pregunta vienen de la lectura antropológica de Crehan (2002) a las Notas en la Cárcel de Gramsci (1992). Gramsci (1992) señala que todas las personas son intelectuales, pero que los “intelectuales orgánicos” son los miembros especializados de las clases fundamentales (en el capitalismo: burguesía y proletariado). Entonces, en esta investigación se determina que los teatreros/as son “intelectuales subalternos” urbanos auto adscritos a lo popular porque han sido capaces de articular a grupos flotantes de la sociedad mediante su propuesta teatral callejera en la que se da una producción integral de la palabra, la gestualidad, el movimiento corporal; y se reproduce creativamente la “cultura popular” de modo simbólico y material.

Estos “intelectuales subalternos” (Gramsci, 1992) urbanos desde la década de los 60 irrumpen en el teatro callejero en plazas y parques centrales de Quito y son herederos

de una etapa social donde “se produce la primera insurrección contra el orden instaurado en la cultura y contra los valores políticos y estéticos expresados por la generación del 30 (...) que fue el resultado de una generación intelectual de la que participaron jóvenes” (Arcos, 2006: 148) que rechazaban el orden establecido que ya fue removido en los años 30 y tenía un nuevo remezón en los 60 y 70.

Herederos de la etapa de la emergencia del teatro de calle de los años 60 y 70, la razón vital del teatrero/a era “darle la voz al pueblo”, en la etapa de consolidación de los años 80 y 90 se mantiene en la calle porque “si los ricos tienen sus artistas para sus fiestas, los pobres tienen sus artistas para sus luchas” y en esos horizontes semánticos se amalgama la reproducción del oficio que articula lo económico con lo simbólico en el espacio público donde tienen el poder efímero de incidir, incomodar y cuestionar a la sociedad.

Por tanto, estos “intelectuales subalternos” (Gramsci, 1992) urbanos chocan con el “paradigma civilizatorio y disciplinario” (Kingman, 2006, 2009) de limpieza social en los espacios públicos del centro de la ciudad, con miras al turismo de élites donde según la noción de “cultura de patrimonio” de Kingman (2004) se gesta un nuevo modelo de administración de poblaciones y pone en primer lugar en “funcionamiento los mecanismos de distinción entre alta y baja cultura a partir de la diferenciación de ciertos espacios y públicos considerados cultos (...) de los no cultos o masivos, así como a la generación de espacios controlados, civilizados y civilizatorios” (Kingman, 2004: 30). Donde se incorpora un sentido de discriminación espacial que marca lo “no culto o masivo” como sospechoso, criminalizable y por tanto, activa las nociones mencionadas del biopoder (Foucault, 1992) y crea “espacios controlados” que establecen fronteras por rangos sociales y económicas.

1.4 Espacio público, planificación urbana y política de exclusión

En este apartado se desarrollan las nociones teóricas sobre el espacio público, la planificación urbana y políticas de exclusión que serán herramientas de análisis en el cuerpo de la investigación en relación al teatro de la calle que irrumpe y se apropia de manera efímera del espacio público de varias plazas del Centro Histórico de parques centrales de Quito. El espacio físico del ruedo callejero es el contenedor del “espacio social” (Bourdieu (1997) a partir de “una aprehensión relacional del mundo social donde los seres directamente visibles, trátese de individuos o grupos, existen y subsisten en y por la diferencia, es decir tanto que ocupan posiciones relativas en un espacio de relaciones” (Bourdieu, 1997: 47).

La “aprehensión relacional” de esta expresión callejera se sustenta en la práctica acaecida desde fines de los años 60 y de manera sostenida en plazas y parques centrales de la ciudad.

Carrión (1983, 2004, 2008) conceptualiza el “espacio público” como “un ámbito o escenario de conflictividad social que puede tener una función u otra, dependiendo de

los pesos y contrapesos sociales y políticos (Carrión, 2004: 56). Según Dascal (2003) el espacio público “puede cumplir distintas funciones en la ciudad (...) como un espacio de aprendizaje (Joseph, Isaac), ámbito de libertad (Habermas) o lugar de control (Foucault)” (Ibíd.). El teatro de la calle se autodenomina como un “espacio de aprendizaje” y diversión para el público, en tanto que se considera un “ámbito de libertad” para los teatreros/as y para las autoridades de control del gobierno local es uno de los “lugares de control” permanente en la ciudad.

El urbanismo moderno define tres corrientes dominantes sobre el espacio público que “hacen referencia exclusiva a un lugar físico (espacio) que tiene una modalidad de gestión o propiedad (pública)” (Ibíd., 57). La primera corriente parte de la especulación inmobiliaria y la segunda se corresponde al área jurídica y proviene del “concepto de propiedad y apropiación del espacio” (Ibíd.), en tanto que, la tercera define al espacio público como “un conjunto de nodos –aislados o conexos–” (Ibíd., 58). Sin embargo, el mismo autor menciona que el espacio público se interrelaciona con la ciudad y avanza con ella en la construcción histórica y social. Este conjunto de “nodos” que se entraman según la construcción histórica y social del espacio público, en el caso del teatro callejero tributan a la noción de “espíritu de la plaza pública” (Bajtín, 2003) en permanente movimiento; donde se muestran productos simbólicos y materiales de la cultura popular acorde a la época y circunstancias sociales concretas, como por ejemplo las hojas volantes en los años 70 y los CD en la actualidad.

Si bien esta investigación no profundiza el estudio jurídico, los actores institucionales argumentan que el manejo y control del espacio público es meramente jurídico por lo que exigen a los agentes policiales que hagan cumplir las respectivas ordenanzas se son parte de la planificación urbana de la ciudad; sin que se haya dado hasta el momento un diálogo entre lo que realmente pasa en el espacio público y lo que consideran que debe hacerse o no, en dichas ordenanzas.

Por su parte, la planificación urbana concibe la “construcción y la definición del espacio público como una de las claves del ordenamiento urbano [puesto que] son una formulación “siempre vigente” entre los planificadores” (Goldwaser, 1995: 96) y hacen parte de las constantes reformar de la ciudad. En el caso de Quito podría abrirse un terreno de estudio del espacio público no sólo desde el mantenimiento y la revalorización de la urbanística monumental a secas, sino de todo espacio habitado por los transeúntes cotidianos, el comercio, la burocracia y los vecinos; dándose las opciones de trabajar prácticas incluyentes o no de la población que los habita, según sea el enfoque de la política pública del cabildo.

Para conceptualizar la exclusión se sigue a Subirats y Burgué (2005) quines establecen un marco conceptual con cuatro aristas. La primera indica que la exclusión es un fenómeno estructural pues el concepto de “exclusión social se empieza a usar en Eu-

ropa cuando los impactos de las “post-industrialización” generan déficits significativos en las políticas de bienestar construidas tras la Segunda Guerra Mundial”, en tanto que, en América Latina la exclusión social se relaciona con “las políticas de ajuste de matriz neoliberal”. La segunda perspectiva ve la exclusión como un fenómeno dinámico que no afecta, y se orienta a grupos específicos porque “las fronteras de la exclusión son móviles y fluidas: los índices de riesgo presentan extensiones sociales e intensidades personales altamente cambiantes” (Atkinson et. al., 2002, citado en Subirats y Burgué, 2005: 371).

La tercera puntualización señala que la exclusión es política donde “los grupos marginados no conforman ningún sujeto homogéneo y articulado de cambio histórico, visible y con capacidad de superación de la exclusión “ (Pierson, 2002: Castells, 2000, citado en Subirats y Burgué, 2005: 372). Entonces, la noción “exclusión política” es el espectro conceptual del análisis de las relaciones del teatro de la calle en la disputa por el uso del espacio público.

La exclusión es política en relación al teatro de la calle por la postura del discurso callejero contestatario de la mayor parte de sus exponentes, sea desde el humor, el gesto o la canción. Aunque las políticas de planificación urbana se alineen al control del espacio público físico, no pueden hacerlo sin fuertes disputas en el espacio público social, que se subvierte con la presencia de larga data de los teatreros/as y demás actores sociales del margen.

Uno de los mecanismos institucionales de inclusión para el uso del espacio público es la obtención del permiso municipal de trabajo temporal. En torno al que se dan varios escenarios. Algunos de los teatreros/as mantienen una condición radical y no tramitan dicho permiso por lo que se arriesgan al lanzarse al ruedo; en ocasiones se presentan sin que la autoridad nos vea, y en otras, se enfrentan a los policías municipales de modo verbal y hasta físico; hasta que estos los desalojan. Otro teatreros/as tramitan y obtienen el permiso y lo utilizan a pie juntillas; es decir, exactamente para los sitios, días y horas que fue emitido. También se ha dado el caso de otros teatreros/as que tramitan y obtienen el permiso a su nombre e incluyen en su ruedo a otros colegas; y unos y otros acostumbran seguir trabajando sin el permiso vigente, mientras tramitan el próximo. La vigencia de los permisos en la temporalidad de la investigación se halló que iba entre un día hasta un mes, y los testimonios indicaron que en promedio el tiempo de trámite era dos semanas laborables.

Pero en los casos mencionados: con o sin permiso, éste no es suficiente para incluirse y tener derecho al uso del espacio público, porque podrían llegar órdenes repentinamente superiores que deciden “limpiar” un día x, las plazas céntricas de todo el mundo social, en el que pulula el teatro callejero.

Entonces, el ruedo teatral se ejecuta en constante zozobra e incertidumbre, con o sin permiso, dándose una situación de permanente “estado de excepción” siguiendo a Agambe (2004) porque no hay distinción entre la norma por la suspensión del orden jurí-

dico de manera provisional o extraordinaria. El “estado de excepción” no puede confundirse con las reglas, sino con el terreno movedizo entre las políticas que legislan dichos espacios de la ciudad, el orden jurídico y la vida.

1.5 Aproximaciones conceptuales del teatro de la calle

Esta investigación a partir del trabajo de campo, los conocimientos teatrales de la autora y las entrevistas con viejos teatreros propone las siguientes aproximaciones conceptuales del teatro de la calle: “ruedo callejero”, “dramaturgia callejera” y “escena abierta” (Salazar, 2002).

El “ruedo callejero” es el escenario en espacio abierto del teatro de la calle. Consiste en la ocupación efímera física y simbólica del espacio. Donde se arma el ruedo y se cuadra a la gente alrededor del espectáculo. Se crea a partir de una arenga³ de juglares como ¡pelea va a haber, carajo!, o ¡ladrón, ladrón!, o ¡señora se le cayó la cadena de oro! tras esos gritos se capta la atención de los transeúntes quienes se detienen o acercan y en ese momento el teatrero/a demarca el “ruedo” y “cuadra” (ubica) al público.

Los teatreros/as siempre serán contemporáneos de los juglares y de los buhoneros. “La palabra “buhón” (1220-1250) que proviene a su vez de bufón, y éste último de la onomatopeya “buff”, expresiva de la palabrería del buhonero para ensalzar su mercancía” (Chartier, 2007). En Quito, según los testimonios el “ruedo callejero” emula las prácticas de los “charlas” quienes logran rodearse de los posibles clientes a partir de su discurso que ensalza las bondades del producto que venta y atrapa al público en la novedad.

Esta técnica del comercio popular fue observada y aprendida por varios de los poetas de la calle a fines de los años 60, ellos tras la “arenga” dibujaban un círculo o rectángulo en el piso mediante una línea de harina o cal e invitan a las personas que se pongan alrededor de la línea y advertían de modo picaresco: “no me pisen mi raya, a nadie le gusta que le pisen su raya⁴”. Desde entonces, en la ciudad el proceso de armar y cuadrar el “ruedo callejero” se repite día a día, esto obedece a la circulación constante de los flujos peatonales y es el primer reto del aprendizaje del oficio del teatrero/a; si no logra cuadrar al público no llega al punto de “liminalidad” (Diéguez, 2007) o enganche y la gente se le va irremediamente.

La “dramaturgia⁵ callejera” parte de la capacidad y entrenamiento de improvisación oral y gestual del teatrero/a. Las historias presentadas en el teatro de la calle contemporáneo en Quito son necesariamente cómicas, pero la tesitura del tipo de humor y

³ La arenga, parte del género de la oratoria y es un discurso direccionado a conseguir la atención del público.

⁴ Decía Bruno Pino, según testimonio de Jaime Guevara (4 de febrero de 2010)

⁵ Es el arte de componer y representar en un escenario un drama. Drama, significa hacer o actuar. En términos generales un drama es una historia actuada. Aristóteles define que el drama se estructura por el inicio, el conflicto y el desenlace.

mensaje difiere de un exponente a otro. Hay quiénes hacen chistes uno tras otro durante dos horas en promedio, otros presentan pequeñas obras de teatro o escenas de aproximadamente 10 minutos y el grupo Eclipse Solar conformado por cinco teatreros/as realiza obras de treinta minutos.

La “dramaturgia callejera” es parte del aprendizaje y experiencia del oficio, inicialmente van los chistes exitosos y las historias cotidianas que ya tienen décadas en el teatro callejero y se refieren a personajes como la vecina, el pasajero del bus, la vendedora ambulante, las burlas a los políticos –de turno, y una vez captada la atención de las personas el teatrero/a despliega su propuesta propia temática y escénica, interpretada por varios personajes con cambios de elementos de vestuario y principalmente de voces. Recuértese que todos los personajes, utilería, vestuario y escenografía deben caber en un sola mochila o maleta de tamaño mediano (60 cm. x 40 cm. aproximadamente). Los objetos físicos tiene alta eficiencia al comunicar roles y personajes mediante pelucas, chalecos, corbatas, bastones y todos los demás elementos de la historia y/o personajes serán recreados mediante la imaginación y acciones físicas teatrales, que permitirán que en escena se vea por ejemplo la olla de morocho, la oficina del jefe o los migrantes.

La “dramaturgia callejera” se complementa con la técnica de la “escena abierta” (Salazar, 2002). La misma que se retoma del maestro Jorge Acuña Paredes (1931), de quien se darán detalles en el cuerpo del trabajo, y señala que una historia para la calle no puede hacerse como en una sala cerrada “debe tener una estructura abierta, que permita ir contando la historia y abriéndola” (Salazar, 2002: 2). Contar y abrir en términos del argot teatral implica que el teatrero/a en escena debe incorporar de manera oportuna para incrementar la tensión dramática lo que ocurre en la calle con el objeto de “enriquecer la historia o el momento y luego continuar abriéndola y cerrándola las veces que sean necesarias” (Ibíd.).

La destreza escénica de esta técnica da la imagen de un acordeón que a mayor apertura u oxigenación adquiere más potencia sonora y melódica. En el “ruedo callejero” la “dramaturgia callejera” y el desarrollo de la “escena abierta” confluyen en el sostenimiento de la obra y legitimación de la calidad de la misma en el espacio público. La fortaleza de esta práctica teatral se pone a prueba en el día a día de los teatreros/as por están a merced de factores de incertidumbre como el clima, los constantes pregones de vendedores en las inmediaciones del ruedo, peleas ocasionales, la irrupción de espontáneos generalmente en estado de ebriedad quienes crean otros focos de atención y por tanto dispersan la atención única que necesita sostener el teatrero/a, la posible expulsión del lugar por parte de la policía y la letal: la falta de creatividad o agotamiento psicofísico del teatrero/a.

En los puntos de mayor tensión el teatrero/a realiza el remate, es decir frena bruscamente la historia, la deja en puntos suspensivos y pide la colaboración económica, o vende algún recuerdo del espectáculo. Una vez recaudado el dinero vuelve a escena y sigue con el desenlace de esa historia, que podrá ser enlazada con otra y otra. El teatrero/a en los “ruedos callejeros” de Quito no interviene sólo, ni solamente en una plaza o parque, porque en la misma plaza se presentan varios y ellos/as generalmente realizan su trabajo trasladándose en los espacios públicos.

La “dramaturgia callejera” en una plaza se constituye por las micro dramaturgias de cada uno de los teatreros/as, que se presentan según la hora de llegada, el orden es: va llegando, va presentándose y aquí se genera el problema de que cualquiera de ellos/as quiere acaparar para sí el público en las horas más concurridas. Allí se genera una presión simbólica y la violenta irrupción del siguiente en medio de la escena; por lo que tras el forcejeo un teatrero/a desplaza a otro/a y continua la función en términos formales; caso contrario podría darse una descomunal pelea entre teatreros/as.

El proceso de enseñanza – aprendizaje de la “escena abierta” en Quito, de acuerdo a la investigación no es una práctica conciente sino intuitiva y es el eje de la sobrevivencia económica del teatro de la calle. En la ciudad existen dos corrientes didáctico pedagógicas que disputan las tendencias de la interpretación callejera. Una es el “sistema estético al aire libre” de Carlos Michelena y la otra es la de los Cachay; ambas se profundizan en los acápites correspondientes.

El oficio de teatrero/a se adquiere a partir de la observación a los teatreros/as de mayor experiencia en los “ruedos callejeros” que se presentan en las plazas céntricas y en el parque El Ejido, donde de manera inconsciente y espontánea se dan cuenta de los elementos básicos de la “dramaturgia callejera”, o sea, del arte de componer y contar historia en el espacio abierto. En la ciudad hay tres oportunidades de aprendizaje de prestigio, con Don Carlos Michelena quien enseña a veces en el parque y con los grupos Perros Callejeros y Eclipse Solar que tienen talleres permanentes en los que se incorporan noveles actores y actrices que pretenden aprender actuación teatral y quizá se vinculen al teatro de la calle.

2. Lineamientos de la investigación

2.1 Planteamiento del problema

En la actual ciudad de Quito, no es novedad encontrar en una plaza del Centro o en el parque El Ejido a una multitud que se divierte y ríe a carcajadas en torno a los teatreros/as de la calle.

Estos espacios por la mañana, por la tarde y a veces por la noche, casi todos días acogen al teatro de la calle, el teatro de las mil puertas, que subvierte de modo evanescente el espacio público mediante el ruedo, en torno al que se aglutinan flujos de peatones de varias índoles.

Por tanto, con el objeto de reconstruir una memoria social y producción simbólica de “cultura popular” del teatro callejero se plantea tres preguntas de investigación: ¿Cuál es la trayectoria del teatro callejero en Quito?, ¿Qué tipo de disputas sociales y simbólicas se generan a partir del teatro callejero? y ¿Cuáles son los contenidos del teatro callejero?

La primera interrogante se indaga en el primer capítulo donde se elabora la emergencia del teatro de la calle contemporáneo en las décadas de 1960 – 1970, y su consecuente evolución será vista en los siguientes capítulos. La segunda pregunta que indaga las disputas sociales y simbólicas se despliega en el capítulo dos, donde se estudian los procesos de inclusión, permanencia, expulsión o renuncia a la plaza pública por parte de los teatreros/as. La tercera pregunta es transversal a investigación, dándose las respuestas en las variables operativas de la “cultura popular” es decir: “la oralidad”, “la risa”, “el lenguaje y espíritu de la plaza pública”.

Las tres preguntas mencionadas que dan las directrices al desarrollo de la tesis tienen su remate en las conclusiones finales; que cierran este estudio, pero a la vez, cual memoria lo dejan abierto a nuevas lecturas e indagaciones.

2.2 Notas de Autorreflexión

Desde 1990 actué en obras de teatro de sala⁶. Fernando Garrido⁷ a fines de 1994 me manda por correo dos cassettes con declaraciones del Cura Ruiz y del Subcomandante Marcos, las mismas que fueron motivo de reflexiones en la clase de Patricio Guerrero en la carrera semipresencial de Antropología Aplicada de la Universidad Politécnica Salesiana, UPS; de la que desistí meses después cuando el mismo Fernando me envió tres marionetas mexicanas, la del Subcomandante Marcos con una pistola de plástico en la mano derecha,

⁶ En el Grupo Teatro dirigido por Germán Viteri, el repertorio fue compuesto por obras de teatro de sala: “El más extraño idilio” de Tennessee Williams, “El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín” de Federico García Lorca y “La orgía” de Enrique Buenaventura.

⁷ Amigo ecuatoriano radicado en México.

la de un hombre y una mujer campesina que cargaba a su crío en la espalda. Con esas tres marionetas que pendían de hilos de 50 cm y lo que yo creía eran mis vastos conocimientos de teatro de sala, adquiridos en tres obras en escenario formales y de teatro de la calle, aprendidos al mirar a los teatreros en el parque El Ejido y la Plaza Chica; decidí irme por el mundo a contar la historia del levantamiento de Chiapas y sus consignas de tierra, pan y justicia. El viaje no pudo ser de inmediato por el enfrentamiento del Cenepa entre Ecuador y Perú a principios de 1995 y en junio de ese año tomé rumbo al sur. A más de las marionetas llevé una dotación de artesanías de masapán de Calderón.

Mi espectáculo del Subcomandante Marcos, no pudo debutar en la Plaza San Marcos, ni en el Parque Universitario de Lima. Me intimidó la agresividad de los cómicos en esos espacios y las advertencias de teatreros peruanos sobre el control y la represión del gobierno de Fujimori; pues podrían relacionarme de modo errado con Sendero Luminoso. Entonces en esa ciudad sobreviví con la venta de las artesanías de masapán en las tiendas de artículos folklóricos de Miraflores.

En Cusco presenté mi “ópera prima callejera” en universidades, casas particulares y cafés – bares turísticos regentados por intelectuales y/o artistas. No funcionó en las plazas porque se me iba la gente, al punto que tuve que adaptar la presentación titiritera a una historia campesina con tres personajes y cubrí la pistola del Subcomandante con un trozo de tejido andino. Esa versión permitió que la presente en iniciales (guarderías y jardines de infantes) donde además vendía helados de Salcedo (helados de siete sabores, que los hacía en la cocina del escultor y cineasta Fausto Espinosa (+). Seguí la difusión de la obra por las escuelas de Cusco, Paucartambo, Urubamba y Puno, en el último lugar sin helados.

En Desaguadero, Aduana Peruana frontera con Bolivia un oficial subió al bus para la revisión de rutina, al ver mi pasaporte hurgó en mi equipaje de mano y encontró visible asombro una de mis marionetas, yo le dije: ¿ese es el Subcomandante Marcos de Chiapas!... y esas son artesanías de ma-sa-pán: harina y agua, no más. Me ordenó bajar del transporte para hacer “averiguaciones”, el bus se fue y me quedé a orillas del Lago Titicaca a menos 10 grados centígrados hasta el día siguiente que el oficial Marco Tulio me dijo: “ya, pé, mami, disculpa. No te amargues. Aquí está el pasaporte tuyo, ándate pé, no era nada”.

En La Paz no encontré espacios de teatro de la calle y solo pude presentar al Subcomandante Marcos entre los artesanos de la calle Sagárnaga. En Santa Cruz lo hice en una feria, con muy regular acogida, parecía que a nadie le interesaba la historia que cuestiona la tierra, el pan y la justicia; pues Bolivia se debatía por reivindicaciones sobre el derecho a la siembra de la hoja de coca y un paro de Yacimientos Petroleros Bolivianos.

Llegué a Porto Velho⁸, Brasil. Al principio me limitaba el idioma que lo superé al

⁸ Allí vivían Beth y Augusto Ruiz, familiares a quienes agradeceré siempre la acogida y sus atenciones.

incorporarme con los cinco sentidos al mundo lusoparlante. Casi nadie sabía el tema de Chiapas, pues estaba en el centro del debate el movimiento Sin Tierra brasileño. En el parque de la calle 7 de Septiembre decidí hacer un espectáculo callejero híbrido entre el lenguaje gestual, las marionetas y mis pininos de portugués; pero cuando pero cuando llegaba la *Bailarina da Praça* (Bailarina de la Plaza) con una grabadora potente su baile de samba a 42 grados centígrados a la sombra del medio día, convocaba a las personas a la gozadera y mi presentación que buscaba una reflexión intelectual del público de súbito daba por terminada sin que logre recaudar ni para el almuerzo. Luego me di cuenta que las personas de ese parque asistían a mi obra porque esperaban que llegue la bailarina para sambar⁹.

Con el calor y humedad de la amazonía el Subcomandante y su ejército de papel mashé, textualmente se dieron de baja. Ángela Cavalcanti, me invitó a trabajar en su Grupo de Teatro de la Universidad Federal de Rondonia y gracias a ese nexo teatral me quedé un año en dicha bellísima ciudad. El grupo tenía en cartelera la obra “*Marcadas pela culpa*” (Marcadas por la culpa) que problematizaba la situación de la mujer en diferentes generaciones, lejísimos de las consignas Zapatistas. Finalmente en la calle lo que pude hacer fueron performance en apoyo a las luchas de los Sin Tierra.

En 1998 matriculé en el Instituto Superior de Artes, ISA, de la ciudad de la Habana, cursé parte de la licenciatura en teatro; y la necesidad de regresar a la antropología me hizo alumna de Flacso; que ha orientado esta investigación de tesis posibilitándome la auto reflexión personal y académica del micromundo del teatro de la calle: el teatro de las mil puertas, al reconstruir la memoria social con sus actores más relevantes desde los años 60 en la ciudad de Quito.

2.3 Metodología

La metodología empleada en la investigación se compone por el enfoque etnográfico, la relación con los informantes, la definición del concepto de cultura, la visibilización del campo de trabajo, los instrumentos empleados para la recuperación de la memoria social del teatro de la calle invisibilizado por su fuerte carácter contestatario.

2.3.1 Enfoque

El enfoque es etnográfico con el objetivo de reconstruir la memoria y espacios del teatro de la calle en Quito y las disputas actuales por el espacio público. El trabajo etnográfico es el núcleo de esta memoria social que reconstruye la emergencia contemporánea del teatro callejero en los años 1960 – 1970 a partir de las trayectorias personales y artísticas de grupos y teatreros/as.

⁹ Bailar samba.

El micromundo del teatro de la calle en la actualidad se registra a partir del ruedo callejero, donde se analiza de modo descriptivo e interpretativo la cultura popular de la plaza pública a partir del trabajo de campo de la investigadora que desenmaraña las trayectorias de los teatreros/as, las posiciones personales y políticas, las propuestas estéticas, los forcejeos simbólicos, las negociaciones institucionales y disputas por el uso del espacio público.

2.3.2 Relación con los informantes

Los informantes de esta investigación fueron actores sociales (teatreros/as de la calle y cantores, poetas y pintores) e institucionales (Dirección de Cultura de la Zona Centro Manuela Sáenz del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito y la Policía Metropolitana).

El primer contacto fue como estudiante de la Maestría de Antropología de Flacso con el mayor teatrero vivo Iván Pino, a quien se le hizo la primera entrevista abierta. Los siguientes acercamientos fueron en las plazas y el parque El Ejido, luego de las presentaciones de los teatreros/as, donde la autora se acercó para contarles el objetivo de la investigación de tesis y se obtuvo apertura en la mayoría todos los casos, por lo que se pudo de inmediato armar la red de informantes e iniciar los acercamientos pertinentes.

La relación con los actores institucionales también fue como estudiante de Flacso a partir de las cartas de aval otorgadas por el Programa de Antropología. Se realizaron varias entrevistas a la Directora de Cultura de la Zona Centro Manuela Sáenz del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito y, en el Cuartel de la Policía Metropolitana donde se tuvo atención de varios oficiales.

La relación entre los actores sociales e institucionales con la investigadora propició el “diálogo que garantice un intercambio comunicativo donde la función del[a] etnógrafo[a fue] encontrar cadenas significativas intermedias entre las distintas categorías y conceptos” (Núñez, 2005: 21-22), es decir generar un horizonte mental que enlace las herramientas teóricas del análisis social y los datos empíricos que paulatinamente aportan a los hallazgos de la memoria social.

2.3.3 Definición del concepto de cultura

La llave etnográfica es el concepto de “cultura popular” (Bajtín, 2003; Revel, 2005; Kingman, 2010) desde la relectura acorde al campo de investigación de la cultura popular en la plaza pública contemporánea. Para la operativización de este concepto se emplean las nociones de “risa”, “espíritu y lenguaje de la plaza pública”, “oralidad” (Vich, 2001), y “lecturas populares” (Chartier, 2007) que se gestan en el efímero ruedo de teatro callejero donde se subvierte el orden establecido.

2.3.4 Campo

El campo de la etnografía tiene dos momentos. El primero se ubica en los testimonios y archivos privados de personas que intervinieron en la emergencia del teatro callejero entre los años 1960 – 1970; a partir de esta información se hace la reconstrucción histórica y social de las plazas, que para facilidad de lectura se ubican en los anexos, la misma que permite reflexionar sobre su mundo social. El segundo momento se constituye con el trabajo de campo de observación participativa de la investigadora en los espacios donde se dan la mayor cantidad presentaciones actuales del teatro de la calle: Plaza del Teatro, la Plaza Grande y parque El Ejido. Ambos momentos tributaron a la comprensión de las dinámicas actuales del teatro callejero y permitieron la verificación permanente de los instrumentos de la investigación que se detallan en el siguiente acápite.

2.3.5 Instrumentos

La observación participante inicia con recorridos constantes por el campo de la investigación mencionado. La investigadora asistió a los ruedos callejeros de principio a fin, los mismos que tiene una duración mínima de dos horas y máxima de seis horas continuas. En los ruedos callejeros se estableció conversaciones informales con los teatreros/as y vendedoras ambulantes que se mueven en su entorno y se pudo hacer la selección de quienes tienen en promedio veinte años de quehacer callejero en Quito.

El “objeto específico de la tarea de observar (...) de modo sistemático (...), contrastando incesantemente datos con datos, informantes con informantes, interpretaciones propias con interpretaciones ajenas” (Ruiz, 2007: 130) daba a medida que avanzaba el trabajo de campo una panorámica con más complejidades de la situación del teatro callejero.

El campo de observación fue radial-concéntrico primero en las plazas del centro de la ciudad, luego el Parque El Ejido y después, en algunos casos la investigadora pudo asistir a presentaciones de los teatreros/as en otros sectores; en las que se pudo cotejar y definir cuáles eran las similitudes y/o diferencias entre las irrupciones callejeras que realizan en los espacios públicos céntricos de Quito y las que presentan en eventos que cuentan con permisos de uso del espacio, planificación, difusión por los medios y presupuesto para pagar las funciones.

Se llevó con detalle un diario de campo para el registro de la observación donde se convirtieron en un collage las anotaciones, mapas parlantes, esquemas, dibujos de los modelos de ruedos callejeros e incluso recolección de publicidades que suelen distribuirse a los espectadores en los espacios públicos. Debe señalarse que el cronograma de trabajo y el diario de campo tuvieron momentos de crisis, como dicen los teatreros/as “ahora estamos y mañana quién sabe” entonces, el cronograma de entrevistas, por ejemplo se modificaba por factores personales como peleas entre teatreros/as, por el clima lluvioso

de la ciudad o por el reforzamiento de las medidas de control de la Policía Metropolitana que en determinados días impedía de modo eficaz la presencia de los ruedos de teatro callejero en las plazas centrales de Quito.

Se hizo una etnografía del teatrero Milton “El Enano” Araujo, mediante la cual se estableció contacto con Iván Pino, único poeta, pintor y teatrero que participó en la emergencia callejera de los años 70. Él y su esposa Teresa Ramos fueron un aporte permanente para hacer un gran boceto del micromundo del teatro callejero de los años 1760 – 1970; ellos facilitaron su archivo personal para la investigación, donde se encontraron los productos materiales de dicha etapa elaborados y difundidos por el Grupo Umakantao y compuestos por folletos, poemarios y cancioneros. Iván Pino es autor del libro “Acerca del Teatro Callejero” (2002) publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y esta es el único texto nacional que se encontró referente al tema (edición agotada).

Otro instrumento indispensable para la investigación fueron las grabaciones en los ruedos callejeros realizadas entre febrero de 2009 y agosto de 2010. Las respectivas transcripciones posibilitaron recopilar la “cultura oral” (Portelli, 1992: 5) en la presentación de teatro callejero, donde en primer plano auditivo se registraron las voces de los teatreros/as con sus discursos y lenguajes y en segundo plano, y no por esto menos importante, los comentarios del público, pregones de vendedores y demás sonidos y ruidos que confluyen en el mundo auditivo de la calle.

La fotografía de los callejeros en escena permitió hacer un registro visual de las presentaciones y su entorno de la multitud. El uso y análisis antropológico de la foto no llega a profundizarse en este trabajo, ojalá pueda hacerse en una siguiente entrega; pero hacer fotos de los teatreros/as y entregárselas permitió un acercamiento cordial y fraterno y en ese contexto se pudo realizar las entrevistas en las que se encontraron las pautas de auto representación sobre el trabajo y la trayectoria del retratado/a.

Las entrevistas como en toda etnografía fueron de capital importancia. Se realizaron abiertas y en profundidad, guiadas inicialmente por “las preguntas descriptivas, los relatos (...) y los documentos personales [facilitados por los mismos teatreros/as]” (Taylor y Bogdan, 1987: 115). Las entrevistas fueron transcritas y citadas a lo largo del cuerpo de la investigación y su codificación se ubica como antepenúltimo apartado de la tesis.

El trabajo etnográfico se realizó de modo paralelo entre la observación participante, la revisión de archivos bibliográficos e institucionales, la prensa e Internet: información y comunicación email. Dos herramientas de Internet que no constaban en la planificación inicial fueron de gran utilidad: la red social *Facebook* y el acceso a la aplicación *Skype*. Por medio del *Facebook* logré establecer contacto con dos de las teatreras que actuaron en Quito, ellas son Santuzza Oberholzer que participó en la emergencia del teatro callejero los años 70 y vive en su ciudad Locarno, Suiza y Maricela “Churos” Valverde, quien

hizo teatro callejero con Carlos Michelena en los 80, es ecuatoriana y radica en Peine, Alemania. También por este medio ubiqué al maestro Hugo Fernando Salazar en Cusco, Perú que impartió un taller de teatro de la calle por iniciativa del Municipio en 2003. El otro recurso virtual valioso fue la video conferencia mediante *Skype* que facilitó conversaciones constantes con las personas señaladas y sobre todo con el decano del teatro de la calle peruano Jorge Acuña Paredes, radicado en Estocolmo, Suecia.

Al iniciar la sistematización de la información y triangular las fuentes se sintió ciertas falencias y vacíos, pues se había rebasado el borde de la recopilación pero habían aspectos no visibilizados de los procesos del teatro de la calle. Ante tal incertidumbre el profesor Eduardo Kingman, tutor de la investigación sugiere realizar el Conversatorio Teatro de la Calle y Arte Popular en el Hemiciclo de Flacso, el mismo que contó también con el apoyo de la Biblioteca. Se realizó los días 4 y 5 de febrero de 2010 y fue un espacio para escuchar y registrar posiciones personales, estéticas y políticas de los teatreros/as, pintores, poetas, músicos y demás gestores del movimiento de teatro callejero de Quito (Ver programación Anexo 1).

Se puntualiza que la redacción de la tesis es en tercera persona, por ética y respeto antropológico a las producciones simbólicas de cultura popular del teatro callejero, actores instituciones y demás actores sociales que aportaron en el proceso de pesquisa y por el compañerismo teatral que ahora existe entre los teatreros/as y la autora.

Si bien en la edición primaria se vio con preocupación que el texto tuviera demasiadas citas, en ese estilo se descubre también la escritura de Benjamin propuesta para el libro los Pasajes. Las referencias a Héctor Cisneros, el “Poeta de la Calle” o a los inicios de Carlos Michelena al mundo de la plaza pública de los años 60 y 70, no podía traerse al presente sin estar llena de visitantes, imagineros, gente recién llegada del campo, que no podía ser reducida a la síntesis sociológica; pues el aporte de esta memoria social radica ante todo, en recoger esas voces antes de que se pierdan definitivamente en el olvido. Esta postura tampoco significa que la tesis se presente como un texto impresionista o como una colección de referencias sin contenido. El propósito de la autora al seguir la línea de trabajo de Benjamin, tratando de construir imágenes dialécticas o imágenes - conceptos en las que la memoria sirva para entender los contenidos y en donde no se produzca un divorcio entre las representaciones y los conceptos. Estas imágenes enriquecen nuestra percepción de la ciudad, la vida popular y las disputas por los espacios públicos en los años 60, 70, 80 y actualmente. Eso es, al menos, lo presentado y propuesto.

2.4 Organización del texto

El capítulo I: El teatro de la calle: teatro de las mil puertas, abordó la introducción, discusión teórica, planteamiento del problema, notas de autorreflexión y metodología.

El capítulo II: reconstruye la memoria del teatro de la calle en Quito 1960 – 1970, como primer numeral: Acciones urbanas e irrupciones de expresiones artísticas: Los Canchis y los Poetas de la Calle; segundo: Un poema y una guitarra: Bruno Pino y Diego “Tamuka” Piñeiros: Santuzza de trenzas de cabuya, poemarios, folletos, hojas sueltas y afiches; tercero: el Grupo Umakantao: un juglar jamás debe pedir permiso a nadie; la bohemia en la emergencia del teatro de la calle y las conclusiones.

El capítulo III es el proceso de consolidación del teatro de la calle en Quito y se estructura en dos partes y las conclusiones del mismo. Primero ¿quién es Carlos Michelena? donde se trata del Grupo “Teatro de la Calle” de Carlos Michelena, Don Carlos enseña en la Meca del Teatro de la Calle y Los Cachay también enseñaron en Quito. En segundo lugar se exploran las dinámicas de inclusión, permanencia, expulsión o renuncia a la plaza pública por parte de grupos Saltimbanquis y la búsqueda del rol activo del público y Eclipse Solar.

El capítulo IV reflexiona la disputa actual por el espacio público y la emergencia del audiovisual del teatro de la calle. La primera parte aborda las disputas actuales de los teatreros por ocupar el espacio público con tres ejemplos relevantes: Milton “El Enano” Araujo, los Perros Callejeros y el Hombre Orquesta y la posición de los teatreros a prueba de patada, toletazo, auditoría y juicio. En la segunda parte se estudia la emergencia del audiovisual del teatro de la calle donde se exponen los video pioneros realizados por YAC Producciones y el capítulo cierra con sus respectivas conclusiones.

Como remate de la investigación se presentan las conclusiones finales donde se refuerza las temáticas de los hallazgos y se dan pautas de posibles nuevos caminos etnográficos para ampliar, polemizar y complejizar el campo de estudio del teatro de la calle en Quito. El documento culmina con la bibliografía y los correspondientes anexos.

CAPÍTULO II

MEMORIA DEL TEATRO DE LA CALLE EN QUITO 1960 - 1970

El presente capítulo teje la conformación de los espacios de la memoria del teatro de la calle entre 1960 y 1970. Se estudian las “acciones urbanas” y de irrupción artística callejera de los años 60, donde se presenta a los Canchis, a los poetas de la calle Bruno Pino, el Volcán de la 24 de Mayo y a Héctor Cisneros, el poeta de la Calle. Luego se reconstruye la contribución del poema y la guitarra en las plazas del centro de Quito, debelándose la forma cómo llegó el maquillaje blanco a la escena callejera quiteña, las marionetas para niños y niñas y los folletines: cancioneros, poemarios y hojas sueltas que caracterizaron el inicio del teatro callejero y por último se visibiliza la presencia de Umakantao, el primer grupo que abre la trocha al teatro callejero como juglares irreverentes e insertos en la bohemia artística y política de la ciudad.

1. Acciones urbanas e irrupciones de expresiones artísticas

Adriana Oña¹ señala que en la década de los 60 surgen expresiones artísticas “que colindan con los intereses de liberación, con el feminismo, con la lucha por los derechos civiles (...) [y emergen agrupaciones de creadores y creadoras] hartos de los cánones occidentales (...) [quienes] rompen con los roles pasivos del espectador y activo del actor” (AOT, 4 de febrero de 2010). ¿Hasta que punto fue así? Es posible que muchos de esos objetivos no hayan sido claramente definidos en esos años pero no se tienen una memoria cierta de lo que pensaban y querían estos “intelectuales prácticos” ligados a la vida callejera y a necesidades populares como los teatreros (o por lo menos no como los definimos ahora).

Mario Cicerón² cuenta que “ya por los años 60 el habitante [de Quito] se convier-

¹ Moderadora en el Conversatorio Teatro de la Calle y Arte Popular. Hemiciclo de Flacso Ecuador, 4 y 5 de febrero de 2010. Directora del Grupo Saltimbanquis fundado en 1978, uno de los principales elencos de teatro popular con importante presencia callejera a finales de los 70, 80 y 90. Entre las líneas de acción del grupo en sus orígenes estuvo el trabajo con muñecos y zancos en la calle, técnicas escénicas traídas al país por Mario Ramos, artista gráfico y teatrero venezolano que desde entonces se radicó en Ecuador. Una de las obra de mayor difusión callejera en Quito y en el país fue “La fantástica fantasía”. Adriana es artista plástica, diseñadora de vestuario y escenografía, teatrera, actriz, dramaturga e investigadora de la teatralidad en la fiesta popular andina. Gracias a su experiencia y capacidad para compartir proyectos artísticos con otros creadores, en 1990 encaminó a un joven colectivo los Perros Callejeros a la exploración de la teatralidad andina a partir del ritual festivo y en 1992 presentaron la obra “La fiesta” con personajes de la fiesta de los inocentes de Quito.

² Artista plástico de la generación pionera de las “acciones urbanas” que proponían devolver “el arte a los espacios arrebatados por el mercantilismo”. En 1965 fue alumno de la Escuela de Bellas Artes (antecedente de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador). Cicerón nace en Quito en 1946, desde 1972 radica en Caracas, donde lidera procesos de participación popular de la plástica y las artes escénicas. Expositor en el Conversatorio Teatro de la Calle y Arte Popular. Tema: Expresiones artísticas en plazas y parques de Quito desde los años 60. Panel: Sensibilidades, compromiso social, toma de calles, plazas y parques. Hemiciclo de Flacso Ecuador, día 4 de febrero de 2010.

te en un observador pero también en un observado” (MC, 4 febrero de 2010) la ciudad podría verse como un “sistema estético creado por la gente que participa sin querer participar, tu caminas por la calle y te ven, igualmente tú ves, entonces estás en una acción” (Ibíd.). Tinajero afirmaba en esos años que “los grandes poetas dicen justo aquello que nosotros vivimos inadvertidamente, [no obstante] el poeta de verdad hace poesía con toda su vida, aunque no escriba” (Tinajero, 1963: 19), por lo que “esta acción hace que el habitante que está atento genere, cree, abra un estado de conciencia mayor, [y] cuando estamos en reunión cualquier idea se incrementa” (MC, 4 febrero de 2010), más aun en la década en que “la rebeldía era el pan del alma del mundo y los pueblos se revelaron contra el impero que se había apropiado de casi la mayoría de las naciones del mundo después de la Segunda Guerra Mundial” (Ibíd.), entonces

(...) la cultura en esta sanfranciscana ciudad no podía ser otra que la contrapropuesta, la contracultura, en el caso del arte, esa posición contraria a los sitios, a los círculos de arte: museos, sitios de educación, universidades, galerías, en fin. Por lo que algunos sectores de trabajadores del arte buscaron espacios alternos: un café de calle, un bar, cualquier cosa menos los lugares tradicionales (Ibíd.).

Entonces en la búsqueda de lugares no oficiales el arte callejero tuvo “como constante un enorme compromiso social y político” (AOT, 4 de febrero de 2010). Porque la gente del arte estaba “comprometida políticamente y ubicada políticamente al extremo. En ese entonces era casi imposible concebir un artista callejero sin una postura política intensamente comprometida” (AOT, 4 de febrero de 2010) por lo que el arte de la calle se identifica como un compromiso personal con los sectores de la calle. Cicerón se refiere a un momento en el que la ciudad está rompiendo con su antigua estructura señorial, modernizándose y dando lugar a la formación de sectores sociales modernos (aunque de modo precario). En Cicerón hay además una lectura de un mundo en movimiento; como a decir de Agustín Cueva es “la ira y la esperanza” ya visuales en esos cambios.

Mario Cicerón recuerda “un día salgo al parque [La Alameda³, en la parte de la Plazoleta Bolívar], tuve un impulso de pintar. Digo: toda la gente tiene que conocer esto, el cuadro se va a una casa refinada, nadie más lo ve, lo ve el que te pagó (...)”. El cuestionamiento del poder adquisitivo implica una ruptura radical en las expresiones artísticas en la calle, por eso “cargo el caballete, los aperos, la pintura y me pongo a pintar, una actitud

3 El sitio que ocupa actualmente el Parque La Alameda se conocía como “Potrero del Rey” [porque] “en 1546 [fue escenario de] la Batalla Iñaquito, donde murió entre otros, Blasco Núñez Vela, primer Virrey del Perú” (...) En 1596 el Cabildo aprobó la ejecución de una alameda en el ejido norte (Iñaquito). En 1873 se inició la construcción del Observatorio Astronómico en la plazoleta central, fue jardín botánico del Padre Luis Sodiro. (Ortiz y otros, 2004). “Fue remodelado y puesto al cuidado de Don Enrique Fousseau (...) ya en 1860 se había propuesto entregar [el parque] en arrendamiento, con el fin de destinarlo a paseo público” (Kingman, 2009: 220). Tuvo cerramiento hasta 1935 y luego se convirtió en un espacio público recuperado para la ciudad.

autogestionada, a la semana siguiente sale otro compañero, la siguiente otro de los panas” (Ibíd.). De este modo se generó un espacio de trabajo sistemático “por casi dos años, no se peló uno” (Ibíd.).

Cicerón llama a estas irrupciones la “acciones urbanas”, lo que en términos de algunos autores (Schechner, 2000, Diéguez, 2007) podría ser analizado como expresiones de *performance art*⁴, que aglutinaron desde las artes plásticas a bailarines (Wilson Pico, Susana Reyes), músicos, teatreros y personas de otras ramas artísticas.

De una acción autogestionada y personal se formó un colectivo, es posible. Todo se concentra, se da, se diversifica la acción [y] se produce también otro producto social que fue el Sindicato de Trabajadores del Arte⁵ con tareas políticas, participación con otros compañeros trabajadores de los sindicatos, de esto, del otro, campesinos, todo el mundo fue a parar por ahí (Ibíd.).



Foto 1: Portada Colonial de tres arcos del extremo sur de La Alameda. Reconstruida en 1880 por el arquitecto Jacobo Elbert en la época del General Veintimilla (1876 - 1883). Archivo de Alfonso Ortiz.

⁴ Se le preguntó a Cicerón, si podrían verse como *performance* las “acciones urbanas” de fines de los 60. Él dice: “ese tema lo escuché después, creo que ese anglicismo tiene otra connotación y sirve para mostrar la teatralidad de algún evento” (MC, entrevista 20 de septiembre de 2010). Su reflexión del “anglicismo” denota entre los autodenominados trabajadores del arte no se conocía ésta propuesta estética y categoría de análisis antropológico.

⁵ “Era un sindicato sin patrón, éramos trabajadores del arte, no éramos artistas, estábamos asociados al resto de la gente (...) que no tenía la práctica de ir a una galería, o no podía comprarnos un cuadro ¡ni un carajo!. Patricio Palacios fue el Secretario General. Nosotros ejercimos todas las “acciones” en la calle y el Bombita [Dictador de 1972-1976] se cayó. [El Sindicato] dejó de existir” (MC, entrevista 20 de septiembre de 2010). Estuvo conformado por Carlos Viver, Patricio Palacios, Rigoberto Pazmiño, Amílcar Fonseca, Manuel Cevallos. Fue pionero entre las agrupaciones gremiales artísticas en los procesos sindicales ecuatorianos de los años 70.



Foto 2: Plazoleta Bolívar del parque La Alameda en 1935. Archivo de Alfonso Ortiz.

Cuando Cicerón dice “todo el mundo fue a parar ahí” se refiere en términos de Bourdieu (1984) al “campo” de legitimación de artistas con compromiso social quienes se sumaron a las “acciones urbanas” con el objeto de compartir sus producciones en espacios abiertos, sin que esta práctica o actitud personal impida o deslegitime su presencia en espacios de “alta cultura” (Bourdieu, 1984), es decir en teatros y galerías. Se debería hablar en realidad de un espacio de legitimación paralelo propio de un tipo de intelectualidad que había optado por una formación en gran medida autodidacta y por una producción creativa ligada a la vida popular y a los espacios públicos.

Si se analiza de modo figurado que “todo el mundo fue a parar por ahí” se puede ver una relación con una ciudad en movimiento. Es interesante preguntarse porqué La Alameda fue un sitio idóneo del encuentro de artistas que cuestionaba el circuito comercial de la obra de arte (sin que desechen de todo participar profesionalmente en él). La indagación se ancla en la historia del parque, el sitio azarosamente escogido para las “acciones urbanas” de los 60 y 70 fue el espacio concebido en las primeras décadas del siglo XX como un lugar de paseo aristocrático.

En 1935 la Portada Colonial (en realidad una portada del siglo XIX) (Ver Foto 1) fue derrocada física y simbólicamente y allí se construyó el Monumento al Libertador Simón Bolívar⁶, llamándose desde entonces a la punta sur del parque Plazoleta Bolívar,

⁶ La Sociedad Bolivariana en Quito fundada en 1926 propuso la realización del Monumento a Bolívar “a partir de un concurso internacional convocado en 1928 en París. En 1929 el jurado premia, entre 154 propuestas, el proyecto de los franceses Jacques Swobada y René Marouzeau, escultores y Félix Bruneau, René Letourneur y Luis Emile Galey, arquitectos, quienes terminaron su obra en París en 1933. La cons-

que es una cuña hacia San Blas. La foto 2 muestra la obra arquitectónica de la Plazoleta Bolívar dio una pauta de “ornamentación [y] modelos traídos de Europa e imitados por albañiles especializados” (Kingman, 2006: 221) en el parque que tenía jardines, acacias, palmeras, cedros, fresnos, pumamaquis, arrayanes, eucaliptos y magnolias y se convirtió en un sitio especial de encuentro, cruce y paseo para disfrutar el Observatorio Astronómico (1873) ubicado en el centro, la laguna con canoas para remar en la parte nororiente y “el churo” al noroccidente “[que es] un pequeño mirador de planta circular (...) con una rampa helicoidal que asciende hasta la cima” (Ortiz, 2004).

Para los años 60 este es ya un sitio de circulación y uso popular del que no están excluidas las clases medias. Este espacio público de paseo y esparcimiento se suman las “acciones urbanas”; sin que esto incomode a las ventas de comida concentradas en la zona central, las diversiones populares como el “tiro al blanco” y los fotógrafos de los caballitos de madera; ubicadas entre la laguna, el churo y el Observatorio Astronómico.

Las “acciones urbanas” así como otras manifestaciones artísticas callejeras de fines de semana no pretendían empoltronarse en este parque, pero este lugar fue el nido de ideas y nuevas formas de convocatoria y comunicación entre los productores de sentidos simbólicos y la gente. Las “acciones urbanas” fueron trincheras de opinión y aportaron a la expansión del arte callejero en la ciudad. Una de las agrupaciones fraguadas en ese contexto fueron los poetas Canchis.

1.1 Los Canchis

De acuerdo a Ricardo Torres los Canchis⁷ “no nacieron por generación espontánea, sino que fueron influidos por poetas de otras latitudes como los nadaístas colombianos⁸” quienes se planteaban “una entrega del poeta al pueblo, romper, ser iconoclasta, no obedecer las normas establecidas” (RT: 4 de febrero de 2010) Torres⁹, como expresa la siguiente

trucción fue ejecutada por el ingeniero nacional Pedro Pinto Guzmán e inaugurada solemnemente el 24 de julio de 1935, CLII aniversario del natalicio del Libertador” (Ortiz, 2004).

⁷ Canchis en kichwa es número siete. Los siete poetas se llaman así por su postura de identificación por con esta lengua indígena ecuatoriana. Mauro Ávila, al ser el corresponsal extranjero no era contado entre los siete.

⁸ El Movimiento Nadaísta colombiano pregonaba “un estado del espíritu revolucionario, [que] excede [a] toda clase de previsiones y posibilidades (...) América no puede anclarse en lo regional, en lo folclórico, en la tradición mítica. (...) En esta sociedad en que la mentira está convertida en orden, no hay nadie sobre quién triunfar, sino sobre uno mismo. Y luchar contra los otros significa enseñarles a triunfar sobre ellos mismos” Tomado del Primer Manifiesto Nadaísta de 1958, ver en <http://www.gonzaloarango.com/ideas/manifiesto1.html> (visitado el 21 de febrero de 2010).

⁹ Poeta y médico. Participó en el Conversatorio Teatro de la Calle y Arte Popular con el tema Poetas de la calle en Latinoamérica y La Pedrada Zurda en el Hemiciclo de Flacso Ecuador los días 4 y 5 de febrero de 2010. Pertenecía a la generación de poetas de la calle de los 70 de la Pedrada Zurda (1978). Ricardo sigue en

canción el nadaísta Pablus Gallinazo¹⁰:

El reloj se ha dañado
pero el hambre despierta
son las seis y en la puerta,
oigo a un hombre gritar.
Vendo leche sin agua
vendo miel, vendo pan
y dinero no hay.

Los Canchis son parte del pensamiento y práctica artística callejera de los años 60 y 70, “muchos poetas y artistas estaban en la misma onda y la misma influencia del movimiento histórico de poesía [el recital] y arte en general: dar la voz al pueblo” (RT, 4 de febrero de 2010) y en Quito como en otras ciudades de Latinoamérica se producían revistas, folletos, hojas volantes de varios grupos de poetas.

De acuerdo con Arcos (2006) en Ecuador “en los 60s se produce la primera insurrección contra el orden instaurado en la cultura y contra los valores políticos y estéticos expresados por la generación del 30¹¹” (Arcos, 2006: 148). Esto fue, según el mismo autor resultado de la acción de una generación intelectual de la que participaron jóvenes, pero de estos grupos sólo se recuerda a los Tzántzicos y se ignora a otros grupos como los Canchis.

En 1965 se conforma el grupo de poetas los Canchis, es el vértice del que parten dos poetas de la calle de los que se hace referencia en la siguiente sección. “En este colectivo nos dedicábamos a hacer extensible el conocimiento poético, político y sobre todo la sensibilización de quien nos podía escuchar” señala Mario Cicerón.

Allí estaban Héctor Cisneros, Germán Núñez, Barrera, Eduardo Muñoz, Mauro Ávila corresponsal desde Colombia, Bruno Pino que estaba en Manta, Mario Vargas que estaba encerrado [en la cárcel] y yo [Mario Cicerón]; todos los que estábamos allí militábamos en el MIR¹², militantes posiblemente de una facción política, pero sobre todo éramos militantes de la humanidad (MC, 4 de febrero de 2010).

la creación literaria, es el médico del pueblo que tiene su consultorio en Alangasí, parroquia rural cercana a Quito y labora al Museo Nacional de Medicina “Estuardo Estrella”.

¹⁰ Cantante colombiano Nadaísta de fines de los años 60 y 70 que impactó en el movimiento cultural contestatario de Quito por su propuesta antisistémica en varios órdenes, no solo político, sino cultural y de vivencial.

¹¹ La generación del 30 en la literatura ecuatoriana recoge temas indigenistas y de realismo social. Sus principales representantes son Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, José de la Cuadra, entre otros.

¹² Movimiento de Izquierda Revolucionaria.

Las “acciones urbanas” de estos “militantes de la humanidad” se realizaron en espacios no convencionales como plazas, sindicatos y colegios, donde presentaban “un *mise en scène*, teatralizábamos, era nuestra técnica para captar al espectador, vestíamos de negro... alguna cosa, nos uniformábamos para diferenciarnos” (Ibíd.)¹³.

La búsqueda y práctica de la “diferencia” según la teatrera Adriana Oña se relacionaba con el arte callejero y los sectores populares, por lo que era “casi ya un lugar común decir que el escritor [era] un hombre “comprometido. [Entendiéndose por compromiso] “la ideología, la economía, la estupidez [el grado de sensibilidad], etc.” (Tinajero, 1963: 19).

El compromiso era “identificado como el modo de adquirir la libertad” (Ibíd.); en los años 60 y 70 donde la militancia política humana era el trabajo en la calle con sectores populares. “Fuera de las esferas oficiales para la formación del sujeto social, [que] no es el ser humano aislado contable, sino aquel ser humano que funciona en el colectivo, y ésta práctica [del arte callejero] no nos va a dar el sistema mercantilista” (MC, conversatorio 4 de febrero de 2010) por lo que las “acciones urbanas” y los recitales de los Canchis en espacios no formales eran una posición del “trabajo *in situ* en la calle y la reapropiación de espacios urbanos secuestrados por el mercantilismo” (Ibíd.) para la construcción del sujeto social ideal de los 60 y 70.

La consigna de reapropiación de espacios urbanos era una premisa en el efervescente movimiento artístico callejero en Quito y de Latinoamérica, para dejar clara la identificación del artista con la gente en la calle y lejos del oficialismo. Tal como lo hizo el NEPER¹⁴ en la Plaza San Martín y el Parque Universitario de Lima, donde se realizaban los “recitales [poéticos] de las 6 y 7 de la noche” (RT, conversatorio 4 febrero de 2010), mientras que en el día se presentaba en todo su esplendor el “mimo de calle” Jorge Acuña Paredes¹⁵. En realidad se trataba de una corriente juvenil influida por los movimientos de izquierda que al mismo tiempo que intentaban enfrentar al sistema lo hacían desde una posición creativa, volcada a la cultura popular.

¹³ Contribuyendo al conocimiento literario mediante la narración oral, lo que impulsa la circulación de lecturas para los sectores populares, por lo que la lectura al público rompe la tendencia de la lectura individual. Tal como Chartier (2007) refiere que sucedió en el Siglo de Oro Español (siglos XVI y XVII) donde “incluso aquellos que no saben leer pueden entrar en la cultura de lo escrito como oyentes de lecturas en voz alta hechas por quienes aprendieron el abecé” (Chartier, 2007: 103).

¹⁴ Núcleo de Poetas y Escritores Radicales del Perú, NEPER que “reunía a actores, poetas, músicos, que venían desarrollando un trabajo permanente en la Plaza San Martín y el Parque Universitario (...) con perspectivas de real cambio en lo estético e ideológico y que podríamos señalar ya como arte proletario” (Pino, 2002: 15). La noción de “arte proletario” denota un sesgo de categorías de clases marxistas, que tiene su fundamento en los testimonios del teatrero Iván Pino, integrante del Grupo Umakantao. Grupo que se aborda en este capítulo.

¹⁵ Influencia en la emergencia del teatro de la calle en Quito, analizada en los siguientes capítulos.

1.2 Los Poetas de la Calle

Si bien “la obra literaria de la llamada generación de los 30, en Ecuador, provocó una onda expansiva de largo alcance” (Arcos, 2006: 148), existen pocos registros de la literatura popular que se produjo en esos mismo años, como fue el caso de “Clavijo [que] acostumbraba vender sus poemas en hojas sueltas en la Av. 24 de Mayo, mientras tocaba la guitarra y una de sus hijas cantaba versos al estilo juglar” (García, 2002: 59). Clavijo era un poeta popular cuyas obras hicieron parte de cultura material de la plaza y queda como recuerdo el rótulo de su casa que dice “artesano y poeta” (Ibíd.).

Las dos figuras capitales de los poetas de la calle en Quito desde fines de los 60 son Bruno Pino y Héctor Cisneros. En el acápite anterior se menciona que fueron parte de los Canchis y destacaron con luz propia por la elocuencia de su palabra, carisma personal, posición política y humana, talento literario y la presencia sistemática¹⁶ en varios espacios centrales de la ciudad. Parafraseando a Hernán Zúñiga¹⁷ “ambos nacieron, crecieron y murieron, en y por la calle” porque tenían pleno convencimiento de que “toda voz genial viene del pueblo y va hacia él”; verso de César Vallejo que más de una vez Bruno Pino escribió con tiza en el piso de las plazas.

Las “acciones urbanas” y los recitales poéticos se incorporan a los “espacios compartidos (...) como las peleas de gallos, los toros, las festividades de corpus, el carnaval, las tabernas, chicherías y casas de juego”¹⁸. Así aparecen los “nuevos espacios comparti-

¹⁶ Debe aclararse que la presencia sistemática no fue de horarios, lugares ni días fijos. Los poetas ocuparon atrios de iglesias y plazas de gran concurrencia donde había una vida social activa y la sola presencia de uno de ellos se podía convertir en noticia para todo el centro de la ciudad. Porque se habla de una ciudad todavía pequeña de entre cruzamientos constantes.

¹⁷ Nace en Ambato (1948) es pintor, grabador y poeta radicado en Guayaquil donde inicia con los pintores Juan Villafuerte, Roosevelt Cruz, José Carreño, Miguel Yaulema y Bolívar Peñafiel entre otros, la investigación del neofigurativismo que rompía con el figurativismo indígena de la plástica ecuatoriana de los 60. Luego experimenta con el expresionismo alemán y sigue con una etapa autodenominada marginal donde plasma la visión urbana y suburbana del puerto. En 1965 inicia el período de trabajo poscolombino y en Guápulo, Quito se junta con Ramiro Jácome y otros feístas al calor de la bohemia y serigrafía, técnica con la que hace obras de contenido popular y político. En esta etapa tiene contacto con el teatro de la calle de Quito; pues el pintor Jácome enseña la serigrafía a los teatreros. Más detalles de Zúñiga ver en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo19/z2b.htm> (visitado el 13 de noviembre de 2010).

¹⁸ Una crónica del siglo XIX citada por Kingman (2009) muestra que los “espacios compartidos” se caracterizaban además por “el gusto por la música indígena o de origen indígena [que] era frecuente entre blanco-mestizos hasta avanzado el siglo XX, así como el manejo del quichua como segunda lengua (...) [y también por] creencias compartidas, como muestran las devociones de santos y vírgenes” (Kingman, 2009: 7). Los “nuevos espacios compartidos” amplían el abanico de diversiones populares del centro de la ciudad y enriquecen la cultura material popular.

dos” que son un mestizaje entre “merolicos”¹⁹, “charlas”²⁰ y poetas de la calle que irrumpían en los ejes centrales del comercio de la ciudad, pues Quito como:

Otras ciudades andinas se organizó a partir de las plazas de mercado y las calles del centro. [Porque] el comercio contribuía a la circulación de todo tipo de gente por el centro de la ciudad. Además permitía la reproducción de una cultura material popular y una cultura corporal basada en cruces y encuentros (Kingman, 2009: 20).

El recital callejero encontró un espacio encantador en esta “cultura corporal basada en cruces y encuentros”, los poetas de carne y hueso recitan para la gente en los “nuevos espacios compartidos” donde escriben en el piso, comparten su poesía en hojas sueltas²¹ y contribuyen a “la reproducción de una cultura material y popular” de similar modo que “merolicos” y “charlas” con sus mercancías, pregones y técnicas populares de comercio.

Estas nuevas manifestaciones simbólicas de la “cultura popular”²² (Bajtin, 2003) se agregaron a “la vida de la plaza pública [con los recitales esporádicos de los poetas que serán el preámbulo del teatro de la calle] (...) erigidos en medio de la plaza, y [donde] el pueblo se arremolina a su alrededor” (Bajtin, 2003: 104) para escuchar y llevarse luego a casa un poema que contenga el fuego de una historia de amor, narre frustraciones, esperanzas e ironías de la vida cotidiana popular.

¹⁹ Los “merolicos” son personas que caminan por zonas de comercio recitando pregones para vender sus mercancías que llevan colgadas al cuerpo, como vitrinas móviles y parlantes. Michelena (uno de los más importantes teatreros de la calle de Ecuador desde los años 80), dice: en los merolicos ya se ven colgados elementos parateatrales porque hay que crear para vender (CM, entrevista 23 de agosto de 2009).

²⁰ Se nominan “charlas” a los vendedores ambulantes quienes gracias a su capacidad de convocatoria y persuasión oral logran rodearse de transeúntes para vender los productos. Las mercaderías suelen ser ungüentos para toda enfermedad, talismanes, artículos que adivinan el futuro y demás. En ocasiones usan barajas mágicas y pequeños animales amaestrados que por unas monedas pueden dar respuestas insólitas o hacer rutinas acrobáticas. En Quito se recuerda el número de la Mujer Flor, del Lorito que sacaba las barajas de la suerte y de Marta Julia, ésta última era una culebra de la que el charla decía extraer “manteca” para curar la artritis, las reumas, el resfriado, el mal de amores, el colerín, la suerte o cualquier carencia emocional o espiritual, lo interesante es que a la par del pregón de la venta, el charla le decía a su maleta: ¡quieta Marta Julia! ¡quieta! y ofrecía mostrarla, generando mayor expectativa y curiosidad de la gente arremolinada que casi no dejaba espacio para los movimientos del charla. Pocas veces se veía salir de la maleta a Marta Julia; pero cuando la sacaba la gente daba un salto de “metros” por el miedo al reptil, luego en silencio se acercaban de nuevo para mirar a la serpiente colgada en el cuello del charla, mientras él seguía en la venta.

²¹ Como lo hizo en los años 30 el poeta Clavijo en la 24 de Mayo.

²² La categoría que corresponde a los testimonios de los teatreros y las teatreras; quienes de modo unísono consideran enriquecer la cultura popular con su trabajo estético. En cuanto a la discusión teórica, la categoría cultura popular de Bajtin (2003) analiza el carnaval, la risa, el espíritu de la plaza en la Edad Media y es pertinente como herramienta conceptual para analizar la subversión festiva tanto del recital poético callejero como del teatro de la calle. Claro que debe señalarse que este trabajo no contempla la filiación de clase de García Canclini (1981) para quien la cultura popular es la cultura del pueblo en contraposición a la cultura de las élites; no porque de cierto modo, en el trayecto del documento puede discutirse este tema, sino que la entrada teórica no es la categoría de clase; sino la producción de sentidos simbólicos en la “cultura popular” en la plaza pública.

En el recital callejero se abrió un territorio de disputa entre el movimiento de escritores Tzántzicos y los poetas de la calle. “Los Tzántzicos (...) no sólo recurrieron a la poesía, sino a una forma de expresión pública distinta, espontánea, provocadora, retadora de la “buena conciencia” de la cultura oficial. Buscaban a través de recitales y de *happening* provocar efectos políticos y culturales” (Arcos, 2006: 150).

En tanto que los poetas de la calle adscritos a la “cultura popular” disputaron a los Tzántzicos de modo tajante el territorio del recital callejero y *happening* porque como indica de Iván Pino²³.

Ellos buscaban otras alternativas pero no rompían ideológicamente, ni estéticamente con el gran poder, todavía dependían y [generaron] movimientos importantes como la revista que editaron: Pucuna, la Bufanda del Sol. [Por eso] quedaron en el camino, porque precisamente no tenía este asidero popular, porque no podíamos ir con un paternalismo a imponer en las masas, a decir: señores esta es nuestra estética, tengan... desarrollen ¡no! Había que hacer una investigación del medio, partir de ellos; no de nosotros hacia ellos, sino tiene que ser al revés, tenía que ser así, ellos nos enseñaban... la Sarita Pincay, Secretaria General de las Trabajadoras Sexuales, ella nos enseñaba el arte, los lustrabotas: ellos nos enseñaban... (IP, conversatorio 4 de febrero de 2010).

Las palabras de Iván Pino marcan claras diferencias con los Tzántzicos quienes “no rompían ideológica, ni estéticamente con el poder” pero a la vez reconoce la importancia de las mencionadas revistas²⁴. Asimismo revela la condición social al mencionar que había que hacer una investigación del medio, partir de ellos; no de nosotros hacia ellos y este punto es de alta referencia en la posición humano, estética y política de los poetas callejeros porque ejerce una conexión sensible y profunda con su público de los sectores populares; esa relación les permitió tener “asidero popular” en la calle. Es posible que para ese momento se hayan diferenciado no sólo distintas posiciones de izquierda sino distintas formas de percibir el papel del intelectual, unas más radicales que otras. Además dos formas distintas de percibir la relación con lo popular, mediante una búsqueda para insertarse dentro de ese mundo y la otra para orientarlo y dirigirlo.

La disputa no daba tregua. Mientras los Tzántzicos alertaban que “la mayoría de nuestros escritores [eran] incapaces de darle un sentido revolucionario a su condición pequeño burguesa, manifestaron una aceptación pasiva de clase, practicaron arribismo litera-

²³ Artista plástico, teatrero y dramaturgo. En los años 70 forma parte de Umakantao, el primer grupo de teatro de la calle; su labor será abordada con mayor amplitud en la sección correspondiente a dicho grupo de éste capítulo. Su libro “Acerca del teatro de la calle” publicado en 2002 por la Editorial Pedro Jorge Vera, CCE, Quito y las entrevistas y conversaciones con el y su esposa Teresa Ramos ha sido una base para la reconstrucción de la memoria de los espacios y protagonistas del teatro callejero de los 60 y 70.

²⁴ Las revistas de encuentro, debate y consagración “Pucuna de los poetas Tzántzicos, Indoamérica dirigida por Agustín Cueva y Fernando Tinajero; La bufanda del sol, donde participa Alejandro Moreano y escritores de Pucuna e Indoamérica y Ágora dirigida por Vladimiro Rivas” (Arcos, 2006: 149).

rio y como lo que querían era trepar...” (Moreano, 1965: 6). Los callejeros contrapuntean con “el cuento el Escalante que hacía el Iván con el “Tamuka” y el Bruno en Santo Domingo [que trataba] justamente del arribista” (RT, conversatorio 4 de febrero de 2010).

La contrarréplica de los Tzántzicos reconocía que los escritores pequeño burgueses “como lo que querían era trepar, les otorgaban la realización de sus sueños: la embajada, el ministerio, el consulado [y decían públicamente que se hizo] (...) imprescindible acabar con la falacia de nuestros cancilleres poetas, consultores, embajadores copistas”²⁵ (Moreano, 1965: 6). “El arribismo” y el *happening* se quedaron en los Cafés, en tanto que algunos de los Tzántzicos se incorporaron a la escuela de teatro de Paccioni²⁶ y el recital popular callejero fue el que se ancló en Quito.

1.2.1 Bruno Pino, el Volcán de la 24 de Mayo

“Bruno [quiteño del barrio Chimbacalle, 1945-2004] dejó de estudiar medicina, cuando se dio cuenta que con la medicina no se sanaba el alma de su pueblo, ese era todo su afán, contribuir a que la gente esté mejor con más dignidad” (SO, 18 de enero de 2010).

El hombre era cosa seria como recitador, tenía el poder de convocar a la gente, sabía poner con tiza [o con harina] en el piso cosas: arte para el pueblo, versos. La gente pasaba, unos decían: ¡alhaja está esto!, otros pasaban criticando, porque nunca había eso, todavía no había eso. Solo los charlas nada más eran los que estaban en la [Avenida] 24 de mayo (IP, entrevista 20 de febrero de 2009).

Hernán Zúñiga llamó a Bruno Pino el volcán de la 24 de Mayo²⁷ porque declamó “durante años en plena “zona roja” [o sea en ésta Avenida], en las plazas publicas, en escenarios culturales y en los graderíos de las iglesias de América Latina” (Zúñiga 28, s/f, citado en Pino, 2007).

Su presencia impetuosa, voz grave con gran volumen le permitió comunicar, como nadie “su mensaje de amor y solidaridad con (...) su amada “Mama América”, como solía

²⁵ Fragmento del artículo “Los presentes Tzántzicos” leído por Ricardo Torres en el Conversatorio Teatro de la Calle y Arte Popular realizado el 4 de febrero de 2010 en el Hemiciclo de Flacso Ecuador.

²⁶ Sobre Paccioni y el Teatro Ensayo se trata en el siguiente Capítulo.

²⁷ Ver Anexo 2: Origen de la Avenida 24 de Mayo que es una recopilación socio histórica de este espacio.

²⁸ También se encuentra en www.myspace.com/juanitopino, visitado el 15 de agosto de 2009. Para obtener más información sobre su obra poética puede remitirse al libro Antología Poética de Bruno Pino de 2007 publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Colección Palabra Viva y a “Palabra e Imagen”, documental de dos partes, dirigido por Carlos Naranjo Estrella de la Unidad de televisión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana sobre Bruno Pino, poeta de la calle en www.youtube.com/watch?v=bFqBquS-nZ8, visitado el 15 de agosto de 2009.

llamar al continente” (Ibíd.). Bruno “cuadraba a la gente”²⁹ y recitaba:

Mi mama es América
una patria inmensa de anchos prados verdes
donde caen bandadas de pájaros blancos
asesinados por miradas azules.
Mi mama es América
un mar profundo con peces prestados
con gaviotas dormidas sobre mástiles piratas
que roban los reales de Jacinto,
aquel pescador moreno.

“Cuadrar a la gente” o “armar el ruedo” fue la técnica observada con atención en el proceso de constitución del teatro de la calle.

El Bruno decía que había que aprender (...), no tanto de Bertolt Brecht³⁰ como de los “charlas” y en realidad, para estar en el teatro de la calle hay que aprender cosas de esa gente, primero hay que cuadrar a la gente (...) y [si] no tienes “algo” para atraer, la gente pasa, te ve y se va, te ven como a un loco (IP, 20 de febrero de 2009).

Ese “algo” a lo que se refiere Iván Pino, corresponde a la noción de “liminalidad” introducida en la antropología por Turner, 1988 (Diéguez 2007: 37), que señala “situaciones de margen o *limen* (umbral)” (Ibíd.) donde se crean las *communitas*, o sea “una anties-estructura en la que suspenden las jerarquías, a manera de “sociedades abiertas” donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas no racionales” (Ibíd.).

El punto liminal que es el impulso de enganche o disparador de la atención que parte de la experticia de la técnica escénica de espacio abierto que se plasma en la estructura de “escena abierta” [para la obra de teatro callejero] que desarrollara Jorge Acuña

²⁹ “Cuadrar a la gente” o “armar el ruedo” en el argot teatral se entiende por organizar la disposición espacial del acto escénico de la calle donde los espectadores se acomodan, o son acomodados por los teatreros alrededor de un círculo o un rectángulo. Al cuadrar a la gente se conforma el escenario público evanescente que caracteriza al teatro de la calle. El ruedo es una demarcación escénica del punto de representación a diversos sujetos sociales: flujos de transeúntes, personas desocupadas, estudiantes, vendedores ambulantes, marginales de distintas layas y turistas entre los más relevantes.

³⁰ Dramaturgo, poeta, actor y director de teatro alemán (1898-1956). Brecht rompe con la tradición teatral de la catarsis (compasión y miedo al destino del héroe de la tragedia griega capaz de redimir con su sacrificio al espectador, concepto que corresponde a la Poética de Aristóteles del siglo IV A.c.) y la actuación naturalista propuesta por el gran director y actor ruso Stanislavsky (1863-1938) en su método de las acciones físicas. Brecht en oposición a la catarsis y la identificación naturalista de los personajes propone la técnica del distanciamiento emocional del actor y por ende del espectador con la obra de teatro, lo que marca una vanguardia teatral en occidente a mediados del siglo XX. La afirmación de Iván Pino “no había que aprender tanto de Brecht como de los charlas y el comercio popular” muestra su conocimiento de la técnica beligerante de Brecht pero ante todo el compromiso de asumir el legado del comercio popular y los espectáculos de los charlas quienes organizan un ruedo a su manera y eran sus referentes inmediatos.

Paredes³¹ en Lima a fines de los 60, donde “debe considerar la formación del ruedo, [la escena que se abre y cierra tomando aspectos del público que la presencia y de la calle] y la pasada de la manga o sombrero o el remate o venta de objetos que el actor [callejero] ha llevado para que los espectadores se lleven un recuerdo” (Salazar, 2002:2).

La “pasada de la manga o el sombrero o el remate o venta” que apunta Salazar es para Vich “una característica básica que bien podría llamarse la economía del humor, es decir, el interés de intercambiar un conjunto de representaciones (...) por dinero en efectivo” (Vich, 2001:13), lo que para Baudrillard (1970) es la “economía del signo” analizada en la “lógica social del consumo” como un “proceso de significación y de comunicación” que se enlaza a un “proceso de clasificación y diferenciación social”³². En el caso de la obra de teatro de la calle la recolección monetaria mediante la “pasada de la manga o el sombrero” implica un consumo simbólico del espectáculo que no determina un valor fijo para el poder adquisitivo del espectador. Los actores callejeros “pasan el sombrero” o venden algún objeto. “Pasan el sombrero” en los puntos de giro³³, pues la presentación callejera se fundamenta en el ejercicio de la “estructura abierta” de Jorge Acuña Paredes:

Para él una historia contada en la calle, no puede ni debe ser contada como en una sala cerrada. Debe tener una estructura abierta, que permita ir contando la historia y abriéndola. Vale decir, permitir que lo que ocurre en la calle sea rescatado para enriquecer la historia o el momento y luego continuarla, abriéndola y cerrándola las veces que sean necesarias (Salazar, 2002: 2).

³¹ Jorge Acuña Paredes (1931-) pionero del teatro de la calle en peruano, estudió en el Instituto Nacional de Arte Dramático de Lima la carrera de teatro de 1955 a 1960. En 1968 es expulsado de la docencia de teatro de la Universidad Nacional de Guamanga, “la resolución rectoral decía: prohibido trabajar en otra dependencia del Estado por tres años. Yo tenía cuatro hijos ¿qué hago? ¿tengo que crear!. El 3 de octubre de 1968 se da un Golpe de Estado de las Fuerzas Armadas y entra [al gobierno] la Revolución de las Fuerzas Armadas con Velasco Alvarado. El 23 de noviembre del mismo año se restituyen las Garantías y salgo a la calle. Como el gobierno era “revolucionario” no podía chocar con las actividades culturales al aire libre, eso me favorece y puedo trabajar doce años en la Plaza San Martín” (JAP, entrevista 12 de septiembre de 2010). Fue “la primera persona que armó un ruedo en la plaza San Martín [de Lima] y [fue] maestro de quien los más antiguos aprendieron las primeras técnicas. Como los grandes mimos [y actores] callejeros, Acuña desarrollo una actividad basada en la modificación del espacio público a partir de una política del gesto. Eran los años setenta y el Perú vivía un régimen de dictadura militar. Hablar estaba prohibido y el espectáculo de Acuña vino a construir un nuevo espacio de representación” (Vich, 2001:34).

³² Baudrillard realiza una crítica posmarxista al incorporar al debate de la economía política (valor de uso + valor de cambio de los objetos) su propuesta de economía del símbolo donde se establece una trilogía entre sujeto, signo y objeto (Girardin, 1976:5-6). En este sentido, el consumo del teatro de la calle tiene un complejo valor simbólico, sea que despliegue valor en la contribución económica en la pasada del sombrero u o en la venta de algún recuerdo, como señala Salazar (2002), por tanto no puede considerarse a secas una práctica de economía del humor u objeto de cambio en términos de Vich. Ver www.books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=vaz4i5xYSMoC&oi=fnd&pg=PA50&dq=%22La+sociedad+de+consumo.+Sus+mitos,+sus+estructuras%22&ots=5LezWtJ5Ak&sig=OHYz2QAd5YTICfrIEiDs3c3hdbk, (visitado el 21 de julio de 2009).

³³ El punto de giro es el evento o acontecimiento que da un nuevo rumbo sorpresivo en la historia, es decir, revela algo inesperado o realizar una acción insólita que complica la historia e incrementa el nivel de tensión dramática del tema. En el teatro de la calle el punto de giro generalmente es una suerte de umbral que se aprovecha para la recolección de donativos o venta de productos.

En la Avenida 24 de Mayo “un río de hablantes y voceadores” (RT, conversatorio 4 de febrero de 2010), la “estructura abierta” era la técnica de los charlas con oficio. “Un mago que tenía el lorito que sacaba la fortuna y ese lorito pasaba el mensaje a una cabeza... ¡una cabeza viva que estaba metida dentro de un frasco! Yo pelado, tendría 10, 11 años, me quedaba alucinado” (JG, conversatorio 4 de febrero de 2010). Así hacían su negocio y maravillaban a transeúntes, comerciantes, cachineros, compradores, funcionarios públicos, cartománticas, espiritistas, fregadores, cargadores, estudiantes, charlas, merolicos, lustrabotas, heladeros, poncheros, trabajadoras sexuales y personas de toda índole.

La 24 de Mayo fue el eje de cruces, encuentros y miradas del centro de la ciudad y cada sitio se caracterizaba por ocupaciones humanas diversas, por ejemplo en la esquina noroeste era de los músicos ciegos quienes entonaban los acordeones a la espera de alguien les lleve para tocar una serenata o festejo.

Otro factor que contribuía a la gran vida social de la 24 de Mayo era la afluencia del transporte, circulaban buses urbanos e interprovinciales y estaba “la Cooperativa 3 de taxis que conocían todas las pensiones de la zona y creo que recibían comisión por llevar a los clientes” (PE, entrevista 13 de agosto de 2010).

Sin duda la “24” tuvo fama de “zona roja³⁴” relacionada con los negocios de expendio y consumo de licores, sitios de prostitución y lugares de compra y venta de objetos de uso o robados, juegos de azar y fiestas en la calle. Las chicherías y cantinas tenían rockolas, destacan la famosa Rey Zar, “que cerraba a las 2 am., y Las Guitarras que abría a las 3 am.” (IP, entrevista 20 de febrero de 2010). A más de “cantinas, tugurios, lugares de cita” (Tirado, 2002: 281) ubicados alrededor de la avenida, estaban en las calles aledañas.

A esta dinámica se suma la presencia de chulqueros, algunos de los cuales tenían su negocio de la cachinería, es decir compra y venta de objetos-varios de procedencia no formal. Así como los juegos de azar, los billares y en épocas festivas se instalaban las rifas, retretas y bailes; por tanto en cualquier momento del año y casi a toda hora en la 24 de Mayo se generaba un constante bullicio la feria, olores de comidas, perfumes, sudores, palabras de saludos y despedidas, escándalos y peleas.

La foto 3, si bien no corresponde a la etapa descrita en este apartado, posibilita mirar la dinámica social y comercial que tenía aun la Avenida. “El primer relleno comenzó a hacerse por iniciativa privada de Francisco Andrade Marín en 1898” (AO, entrevista 8 de julio de 2010), y “desde 1905 fue proyecto municipal inaugurándose como avenida, boulevard

³⁴ Lugar donde se concentran la prostitución u otros negocios relacionadas con el sexo. Uno de los orígenes del término data de 1890 en Estados Unidos, donde estos negocios se identificaban por emplear luces rojas para seña a los clientes. En el caso de la 24 de Mayo el crecimiento de la ciudad, las políticas de planificación y renovación urbanas eliminaron la mayoría de negocios de ésta zona roja y en la actualidad es un espacio similar al Barrio San Antonio en Puebla que fue tragado por el crecimiento urbano de los años 60, y mantiene “cierta nostalgia, [y] todavía los estereotipos de mujeres “de la calle” [que] rondan ahí, son imágenes veneradas como parte de este pasado” (Tirado, 2002: 281)



Foto 3: Avenida 24 de Mayo a inicios de los años 90. A la izquierda la Capilla del Robo. Archivo de Alfonso Ortiz.

en 1922 como parte de las obras del Centenario de la Batalla del Pichincha” (Ibíd.)³⁵.

La poesía y actitud irreverente de Bruno Pino, el Volcán de la 24 de Mayo, enriquecen aun más el mundo social de la Avenida. Su presencia no se reduce al recital poético, sino que se relaciona con su costumbre de compartir con las personas del lugar, sea en los espacios de expendio de comida, en las cantinas³⁶.

Práctica que en los 70 la tendrá junto a Diego “Tamuka” Piñeiros, y más adelante con su grupo de teatro Umakantao; procesos que son analizados a continuación. Sin olvidar que Bruno “era jodidísimo de carácter, no daba concesiones a nadie, decía las cosas de frente, entonces en las instituciones no le apreciaban porque cuestionaba mucho, era un espíritu libre y murió así” (IP, entrevista 20 de febrero de 2009).

La noticia fue publicada en la crónica roja con el título ¡Era famoso pero murió en la indigencia!. Javier Ponce escribió en la sección de Columnistas del Diario El

³⁵ El arquitecto Ortiz indica además que la vida social de la Avenida “se muere cuando en la administración del “Maestro Juanito” [alcalde Gustavo Herdoíza, 1980-1984] vuelve a abrir el relleno para hacer el viaducto, la obra dura tanto y se termina [en la primera alcaldía de] Rodrigo Paz [1984-1988], por lo que es muy difícil nuevamente coser la estructura urbana y social, [que] se va a al fondo de la quebrada” (AO, entrevista 8 de julio de 2010).

³⁶ Sitio donde escribía... “al hierro hay que forjarlo al rojo vivo” César Dávila Andrade.

Universo³⁷ el artículo “Bruno Pino murió en el solar 18” del que se cita un fragmento a continuación:

Paradoja del país en el que se confunde la miseria con el ingenio, para construirse cobijos con desechos de la sociedad de consumo (...). Su muerte, acostado entre unas latas en el solar 18, manzana L-10 de Saucés 9, Guayaquil, nos devuelve sobre lo que construimos como país, como ciudad, como sociedad (...). La cultura existe únicamente en los aniversarios de las ciudades y las “efemérides” de una patria que no ha ganado ninguna independencia profunda (...). Pino era cultura. Paseaba el espectro de nuestra cultura por las calles. (Ponce, 2004: 16).

Ponce cuestiona la paradojas “del país que confunde la miseria con el ingenio” y a su vez, considera cultura a “aniversarios de las ciudades y efemérides de una patria que no ha ganado ninguna independencia profunda” (Kingman, 2007); o sea complejiza la presencia y permanencia y respeto a la “cultura popular” en el nuevo escenario oficial.

1.2.2 Héctor Cisneros, el Poeta de la Lleca

Héctor [1946-1986] nace en el barrio San Roque en Quito. “Estudiaba en un colegio nocturno, luego pasó al Mejía donde hizo un coloquio y escribió para la revista del Colegio Mejía en 1965 y 1966, ahí se graduó de bachiller” (MS, 24 de febrero de 2010). Él recitaba:

En un por sí [acaso]
que pregunten por mí
en lo golpes
en las guitarras³⁸
o donde los poetas
que pregunten por mí.

Que averigüen
a todos los vendedores de pan
a los mercachifles
a los betuneros de la Plaza Grande.

Que me busquen
en el barrio de los picapedreros
en la Libertad
en la Avenida [24 de Mayo]
en la esperanza
en el Sindicato de los Heladeros
en los mercados
en el cementerio

³⁷ El artículo completo puede verse en el Anexo 3 o en la versión digital: <http://www.eluniverso.com/2004/10/16/0001/21/6A2DEAF3CD8F41FDB099B400DFD8A17B.html>, (visitado el 21 de julio de 2010).

³⁸ Taller en San Roque de Don Ibarra, ebanista y fabricante de guitarras de mucho prestigio.



Foto 4: Héctor Cisneros declamando en el Atrio de la Catedral de la Plaza Grande. Imagen capturada del documental “Palabra e Imagen”, dirigido por Carlos Naranjo Estrella de la Unidad de televisión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana sobre Bruno Pino, poeta de la calle. Ver en www.youtube.com/watch?v=bFqBquS-nZ8, visitado el 21 de julio de 2010.

Que me busquen
que averigüen
en los golpes
en las guitarras
o donde los poetas
que pregunten por mí³⁹.

El Poeta de la Lleca⁴⁰, era el poeta de la principal plaza quiteña, la Plaza Grande. En la foto 4 se recrea su presencia en el Atrio de la Catedral, un graderío semicircular ubicado a la derecha del Palacio de Carondelet o Palacio de Gobierno.

Héctor Cisneros declama en la escalinata de la Catedral. Él da “miles de hojitas mimeografiadas al fin de cada recital, en la calle, en los sindicatos, en las escuelas y colegios” (Oviedo, 2005: 17). Los recitales en la plaza de Cisneros y Pino son antecedentes del teatro de la calle en Quito. Donde “la circulación de los pliegos poéticos [está] situada entre la transmisión oral, fijación impresa y retorno a la oralidad” (Chartier, 2007: 105) contribuye a la apropiación de los contenidos literarios y conocimiento de la voz del poeta.

Las hojitas “simbolizan la comunión ritual del poeta con quienes han escuchado su palabra, acentúan la duración, la trascendencia del texto escrito” (Ibíd.), y son un re-

³⁹ Tomado de Historias para no ser contadas, poesía ambulante. Citado por Ramiro Oviedo en el estudio introductorio del libro Héctor Cisneros, el poeta de la lleca, 2005.

⁴⁰ “Lleca” palabra calle al revés. Uso coloquial del término acuñado por los poetas de la calle a inicios de los años 70. La palabra incorpora un sentido simbólico de escena callejera. Bruno Pino y Héctor Cisneros, decían que en la lleca les esperaba el público, aquel monstruo de mil cabezas.



Foto 5: Calle Chile, al noreste de la Plaza Grande, en la década de los 70. Archivo de Alfonso Ortiz.

cuerto de la escena callejera. Las hojitas de papel periódico eran “diferentes a la poesía convencional, hija del oficialismo que copia el imperialismo de la cultura occidental, y donde la letra, si no es letra muerta, es letra de cambio” (Ibíd.).

En esa época eran mal vistos los artistas, eran una atracción pero les gritaban ...¡vagos!, ¿no tienen que hacer? ¡vayan a trabajar! Cuando le veían recitando a mi marido le sabían decir que estaba loco y que era un vago. Él recitaba en la 24 de Mayo y en la Plaza Grande, una vez también dio un recital en San Sebastián (MS, 24 de febrero de 2010).

La foto 5 muestra la calle Chile ubicada al norte de la Plaza Grande. En los años 70 se inicia la explotación de petróleo en el país y a esta Plaza se trajo un barril de petróleo para que conozcan el oro negro los habitantes.

La etapa petrolera inyecta recursos al Estado y acelera la economía. La Plaza Grande ya no tiene cerramiento y el carisma particular del poeta se había ganado un espacio en el ambiente callejero de la urbe. “Le decían: don Hectitor. Era una persona que le veía la vecina de al lado, se sacaba la gorra, con respeto, le decía ¿cómo está mi reina? Ayudaba a cargar [los bultos] él corría y le decía: patroncita, yo le ayudo” (MS, 24 de febrero de 2010).

Era el poeta de la calle “que se ubicaba en la plaza a contar sus poemas, a contarlos todo en una forma de rima y fraseo y la gente se paraba alrededor a escuchar sus historias en verso” (JA, 13 de agosto de 2010).

Margarita Sánchez, viuda de Héctor Cisneros, recuerda que nunca le gustó que su marido sea poeta porque “todo eso nos trajo unas consecuencias terribles en lo económico y ya teníamos [ocho] hijos, pero yo estaba enamorada. (...) [Héctor] era extraordinariamente sensible y cariñoso y esa vida conlleva a muchas frustraciones en el sentido del hogar, de [la] responsabilidad [con la familia] (MS, entrevista 24 de febrero de 2010).

Cuenta que encontró en el periódico un anuncio del Ministerio de Obras Públicas donde solicitaba bachilleres para topógrafos, cadeneros y peones y dice “yo le obligué a trabajar, estábamos en una época mala y él era bachiller, una persona de cultura, leía bastante” (Ibíd.). Ya en el oficio de cadenero fue un poeta sindicalista del movimiento obrero de los 70, testigo del fin de la Dictadura Militar en 1979 y la instauración de la democracia al siguiente año.

Margarita⁴¹ en 1981 puso una bodega de víveres afuera del Mercado Iñaquito, donde trabajó durante diez años y evoca “me tenían una especie de respeto en el Mercado, porque mi marido era el Héctor, el poeta” (Ibíd.) –y sonríe– “pero eso sí, los amigos de mi marido nunca iban a estar en mi casa, ni en mi trabajo, yo no les iba a dar ese ejemplo a mis hijos, para sufrir con esas consecuencias” (Ibíd.).

Margarita, al decir “consecuencias” se refiere al cúmulo de penurias económicas por la posición contestataria del esposo sindicalista y su constante práctica bohemia junto a otros exponentes de sentidos simbólicos populares como señala Jaime Guevara:

Sí [han] logrado mantener ese propio espacio [en plazas y parques del Centro Histórico de Quito] ha sido a costa de golpes, humillaciones, menosprecio del público en general, con salvedades y, agresión de la llamada autoridad. Pero claro, nosotros siempre señalamos a los chapas, porque chapas son con toda razón, señalamos los excesos para los que están diseñados y mal formados generalmente, pero nunca al parecer, nos acordamos que a ellos les ordena una autoridad superior que son los concejales y el alcalde. Es la política de los concejales diversos y de los alcaldes la que motiva la represión contra los artistas de la calle (JG, 4 de febrero de 2010).

Debe señalarse que Héctor Cisneros, mientras se ocupó como cadenero, no dejó la poesía ni su participación en el naciente teatro de la calle en el Grupo Umakantao a fines de los 70; mientras trabajaba mantenía la militancia obrera, hasta que, en las elecciones presidenciales de 1984, dijo -de acuerdo a su compañera: ¡ganó este hijueputa de León Febres Cordero! Le digo ¿qué te pasa? vos tienes que trabajar. Y se sentó en la cama y se puso a llorar. Yo no encontraba la cosa, pero el 1ero de Mayo de 1986 en ese gobierno falleció” (MS, 24 de febrero de 2010).

Fue una etapa de alta represión estatal en el país, de la que teatreros de la calle como Milton “El Enano” Araujo guardan más de una huella en el cuerpo.

⁴¹ Gracias a su padre, Don Gonzalo Sánchez, importante sastre de ropa de hombre de la ciudad.

Cisneros “estuvo ese 1º de Mayo trotando por las calles, luego se tomó unos traguitos con los pintores de El Ejido” (JG, 4 de febrero de 2010), “dicen que lo vieron por la 10 de Agosto como al medio día, repartiendo volantes de un grupo político (...) [dicen que ahí mismo estuvo] flameando un poncho colorado, signo de otro cónclave de izquierda” (Rodríguez, 1986: s/n, citado en Cisneros, 2005: 11).

Otra versión da el testimonio de “Isidro Pantoja, Secretario de Actas y Comunicaciones de una textilera en huelga, dice que ese día el Poeta de la Calle pasó con él y sus compañeros, bramándoles la sangre con sus versos” (Ibíd.). Teresa Ramos recuerda que “desapareció, tomó harto trago y apareció muerto arrastrado por un carro” (TR, 20 de febrero de 2009); en realidad nunca se tuvo un registro claro de la muerte del poeta. No puede olvidarse que en esos años hubo muertes y desapariciones como resultado de la política represiva del social cristiano Febres Cordero.

Muerto Cisneros, cobraron mayor vitalidad sus poemas, destaca por ejemplo en la hoja volante que intitulaba “Próximamente La Pedrada Zurda” que era un “llamado a “abrir el cielo”, a “bombardear la propia cobardía”, a “tomar bando”, a “hablar fuerte” (Torres, s/a). Sin duda, “el tránsito de Cisneros por los barrios quiteños y por la literatura tiene algo del rumor amenazante de la volaterías de las fiestas populares, con diablos, vacas locas y los payasos danzantes al ritmo de la Banda de Zámbriza” (Oviedo, 2005: 19).

Taller Literario la Pedrada Zurda

La Pedrada Zurda⁴² surge en 1978 es “más que una revista de literatura, un movimiento (...) del emputamiento contra ese mundo de la literatura local, habitado por todo tipo de fantasmas, fantoches, fanfarrones (...) en el chaupi mundo ecuatoriano” (RT, 4 de febrero de 2010).

Estos poetas sin ser de origen popular se sumaron a las faenas del movimiento obrero, a recitales callejeros en plazas y parques del país y en la región. Se sentían en “*communitas*” (Turner, 1988) con el sector de trabajadores del arte que habían decidido darle voz al pueblo, como es el caso del poema Nicolás Dulzaina Santa que Ricardo Torres escribió sobre las peripecias de un ciego, mendigo indígena a quien conoció en la 24 de Mayo:

En la esquina de correo
a la vuelta de la casa construida
para que vivan y saqueen presidentes
amando Nicolás Dulzaina Santa
por calles y veredas
entrega la mirada azul amante cósmica

⁴² A la Pedrada Zurda le antecede la AIC: artistas idénticos criollos, conformada por Milton Yépez, Diego Pino, Víctor López, Ramiro Oviedo, Jaime Guevara, Patricio Romero y Cordero; quienes publicaran el folletín “Quito de las catedrales, Quito de las miserias”.

de sus dos ojos ciegos a cada transeúnte,
que con botas, tacos, zapatos de charol,
o alpargata pasara en el conteo de su rítmica esperanza.

Por un real o dos, no come mucho
o un sucre alguna vez
que alguien le ha tirado
por nada.

Simplemente entona su dulzaina con rechinar de sol
o fondo de garúa, cascabel de agua y lágrima
de días sin comer preso, cuando el chapa
municipal verdugo desgraciado:
pagado para pegar, maltrata y no nos deja
pedir ni real, ni pan en las tiendas
y hasta caminar nos prohíbe por las calles principales,
quitan instrumento y en la cárcel pone a pasar hambruna
dulzaina bonita que me acompañó
arranchando con ira, el guardia quitó.

El poema Nicolás Dulzaina Santa es un testimonio de la percepción del poeta sobre los avatares de un músico ciego e indigente indígena que recorría con su dulzaina las calles céntricas de la urbe buscándose la vida. Presenta la indefensión de la ceguera, la pobreza y la incertidumbre del maltrato al que es sometido el músico mendigo “cuando el chapa municipal verdugo desgraciado: pagado para pegar, maltrata y no nos deja pedir ni un real, ni pan en las tiendas”. Señala también que “hasta caminar nos prohíbe por las calles principales” impidiendo su libre circulación, bajo ordenanzas de control de la población.

“Chapa⁴³ municipal” es el modo popular de nombrar a los policías y por ende a la Policía Municipal. Es la autoridad que se arroga el poder de disciplinar, controlar y si fuera necesario castigar -como si fuera el capataz de la hacienda- al mendigo ciego en la ciudad. Le priva de su libertad y una vez encarcelado le arrebató su Dulzaina, el instrumento musical que permitía a Nicolás expresarse y visibilizarse con libertad en las calles. La Policía es el actor institucional antagónico del mundo callejero popular y en qué ha implantado un modelo disciplinario se analiza de modo paulatino en esta investigación.

Lo interesante de este tipo de poemas es que en ellos se captura imágenes de los sectores marginales de la ciudad, muchas veces ignorados por el discurso de izquierda más ortodoxo de esos años.

⁴³ La palabra chapa corresponde a una conjugación del verbo “chapar” que en kichwa significa cuidar.

2. Un poema y una guitarra: Bruno Pino y Diego “Tamuka” Piñeiros

A mediados de los años 70 los recitales poéticos de Bruno Pino y Héctor Cisneros se convirtieron en espacios de comunicación popular, menospreciados por otros sectores vinculados a las artes oficiales, al punto que han sido invisibilizados y en buena medida olvidados.

El menosprecio y la duda constante de capacidad de comprensión del lenguaje poético de los sectores populares se convierte en un territorio de disputa. Bruno Pino desafiante anota “¡qué carajo! estos burgueses que decían que la poesía no puede llegar al pueblo, porque el pueblo es ignorante e insensible ¿qué va a poder? Ni que fueran damas de alta alcurnia que van a un recital de poesía” (IP, 20 de febrero de 2009).

La nominación “damas de alta alcurnia” en términos de Bourdieu (1984) se refiere a la “alta cultura” a la que de manera tácita se relacionaban el gusto y la capacidad de disfrute y comprensión del recital poético; tan lejano al poema callejero “llevado por el deseo de dar a las personas ese mensaje de libertad, de liberación, de protesta, de sacudón de su propia miseria, de su propia ceguera, ya no de nervios ópticos sino de conciencia” (RT, 4 de febrero de 2010).

Bruno de manera particular se sentenció diciendo “voy a probar que el pueblo es muy sensible a mi arte [a lo que muchos murmuraron] ¡Chuta, está loco!” (IP, 20 de febrero de 2009) y junto al músico Diego “Tamuka” Piñeiros dieron un paso más en las expresiones callejeras al incorporar a su recitación los acordes de la guitarra y el canto de “Tamuka” en las plazas: Santo Domingo, San Francisco y la Avenida 24 de Mayo; de este modo la poesía y la guitarra serían la antesala del teatro de la calle de los 70 en Quito.

Diego “Tamuka” Piñeiros vivía en la calle Loja y Borrero, ahí mismo por San Sebastián (RT, conversatorio 4 de febrero de 2010). Fue parte del grupo Barricada, aprendiz del grupo Teatro Popular de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

En el Primer Festival de Teatro Latinoamericano realizado en Quito en 1972⁴⁴ quedó deslumbrado por la obra “Soldados” presentada por el Grupo Teatro Experimental de Cali, TEC, y se fue con ellos a Cali.

⁴⁴ Organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Universidad Central (Facultad de Bellas Artes) y la Unión Nacional de Periodista y bajo la dirección de la maestra Ilonka Vargas. Este Festival de Teatro Latinoamericano tuvo gran importancia en su momento porque convocó a ocho de los más importante grupos de la región y a cuatro compañías nacionales. “Tuvo como “Jurado Orientador” a Enrique Buenaventura [Director del TEC de Cali, grupo que crea el Método de la Creación Colectiva], Atahualpa del Cioppo [Director del Galpón de Uruguay] y Augusto Boal [Director del Teatro de Arena de Sao Paulo, desarrolla el Método del Teatro del Oprimido], tres personalidades del teatro latinoamericano, quienes presentaron sus obras (...) en trece provincias de las veinte que en aquella época tenía el país” (Verdesoto, 2005: 29).



Foto 6: Plaza de Santo Domingo, a fines de los años 70. Archivo de Alfonso Ortiz.

El testimonio de Jacqueline Vidal, lingüista y actriz francesa – colombiana radicada en Cali desde 1961 e integrante del TEC, dice que a “Tamuka”:

Lo conocimos en Quito. Se integró al grupo como músico, luminotécnico, intérprete de la guitarra y actor. Era un fascinante cantante. En la obra “La denuncia” que trataba de la masacre en las bananeras de la Unit Company en Colombia hizo el papel de Gaitán. Conformó un grupo político llamado Somos Uno. [Luego de tres o cuatro años de trabajo y continuo aprendizaje con Enrique Buenaventura y el TEC] tuvo que volver a Quito porque una “niña bien” de Cali se enamoró de él, y el papá de ella, que era militar le hizo saber de debía irse (JV, 7 de mayo de 2010).

Él no pudo renovar los documentos migratorios en Colombia a partir de este evento personal. “Para el TEC fue una pérdida grande. Nos dolió mucho, de noche se quedaban horas tocando y cantando, traía el folclor del sur con olor a ayahuasca” (Ibíd.)

En 1975/1976 regresa a Quito, enriquece con su canto y acordes de guitarra, a la poesía popular y con Bruno Pino causan mayor sensación en las presentaciones den la 24 de Mayo y las plazas San Francisco y Santo Domingo. A la última la encuentra como muestra la foto 6.

Las reformas de actual Plaza Santo Domingo expresan cambios urbanos producidos por los flujos peatonales y del transporte en Quito (Ver Anexo 5). A fines de los años 70 era un conjunto arquitectónico ornamental donde el Monumento a Sucre estaba adherido a una pileta moderna.

Bruno Pino y Diego “Tamuka” Piñeiros cuadraban el ruedo en la Plaza Santo Domingo cantando:

Si quiere conocer al pueblo ecuatoriano
súbase en un bus, de servicio urbano
le empujan, le pisan ¡y...! le acarician

Tema que tiene su versión colombiana y es parte de la importante remesa socio-artística que traería consigo “Tamuka” del TEC de Cali, grupo pionero de la nueva producción de las artes escénicas latinoamericanas: el Método de Creación Colectiva⁴⁵.

Él incorpora a partir del canto un elemento sonoro al ruedo y este enriquecimiento estético, acústico y visual atrajo más a flujos de transeúntes y a las personas que esperaban los buses en las viseras. Al poco tiempo se sumó una voz femenina y otras técnicas de arte popular; temas a ser considerados en los siguientes apartados. Diego “Tamuka” Piñeiros fue “amigo, actor y músico: precursor del teatro de la calle. Prematuramente fallecido” (Pino, 2002: 5).

2.1 Santuzza de trenzas de cabuya

A esta ciudad andina llega en 1976 una muchacha suiza con el deseo de aprender técnicas de tejido precolombino, quien sin saberlo, dejaría un legado maravilloso para el arte popular callejero de Quito: los títeres para niños, el maquillaje blanco y otros elementos que enriquecieron al teatro callejero.



Foto 7: Plaza de San Francisco a fines de los 60. Aproximadamente en 1972 se sacó de ahí el monumento de Monseñor González Suárez. La calle Bolívar al norte fue la de mayor ocupación del comercio formal e informal como continuación de la zona del Tejar e Ipiiales. Archivo de Alfonso Ortiz.

Ella era Santuzza Oberholzer, quien recuerda:

Un día a la Plaza San Francisco veo a dos muchachos con una guitarra que hablan, que recitan poemas y ¡me enamoré! ¡Me enamoré! del sentido que tenía ese arte que ellos hacían y me parecía que esa era la forma de llegar a concretizar, era mi idea también de hacer arte entre la gente y para la gente. Esos dos hombres eran: un flaco, con cara de ratoncito que cuando actuaba parecía que le daba el viento de los páramos, Diego Piñeiro “Tamuka” y el otro que tenía una cabellera de león era Bruno Pino (SO, conversatorio 4 de febrero de 2010).

A la Plaza de San Francisco (Ver Anexo 6: Historia de la Plaza de San Francisco) de la foto 7, llega Santuzza, quien tenía dos trenzas rubias y la gente le decía “trenzas de cabuya”. Se incorpora a la movida callejera tocando la guitarra y cantando con Diego “Tamuka”, pues, dice: “se oían mejor dos guitarras” (SO, 4 de febrero de 2010). Ella propone hacer títeres para los niños lustrabotas, cargadores, albañiles y vendedores que compartían con ellos tarde a tarde en la 24 de Mayo, la Plaza San Francisco y la Plaza Santo Domingo. Rememora “construimos unos títeres de papel periódico con cola de zapatero y esa cola era ¡horrible! El primer retablo fue una tela sujetada por dos personas del público, después construimos un retablo de verdad” (Ibíd.).

Héctor Cisneros se sumó al trabajo de Bruno Pino, Diego “Tamuka” Piñeiros y Santuzza Oberholzer; en la década de los setenta el país estaba en dictadura y estos productores de sentidos simbólicos y arte popular era acosados por la policía. La Policía Municipal les impedía actuar sin permiso en las plazas, la Policía Nacional les reprimía por los temas de alto sentido contestatario al gobierno de la dictadura de Velasco Ibarra y la Policía de Migración buscaba a la muchacha suiza, que no tenía documentos vigentes de residencia en Ecuador. Ella menciona:

Teníamos una red, que era la red de protección de la mayoría de los ambulantes de la calle. Habían unas personas que controlaban, a una cuadra de la plaza, para avisarnos si durante la función llegaba la policía. Nosotros no considerábamos colegas a los teatrantes [teatristas o actores de sala] que actuaban en las grandes salas, nuestros colegas eran los culebreros, los que vendían remedios para el mal de amor, hombre que tenía un lorito que buscaba los papelitos del destino, a esos considerábamos los colegas. La única diferencia era que ellos se ganaban el pan... bueno, nosotros también nos ganábamos el pan con lo que ponían el público en la gorra, la única diferencia era que nosotros pretendíamos hacer arte e información popular (Ibíd.).

Estos artistas populares, auto-identificados como “colegas” de “merolicos” y “charlas”, hicieron en los años 70 “arte e información [y formación] popular” e impulsaron un proceso de sistemática irrupción en plazas, generando conmoción a los controles del orden de la ciudad.

Porque el momento del ruedo, de manera efímera y no por eso poco importante, dialogaban con los sectores populares desde la poesía, el canto, el teatro, los títeres y la distribución y venta de poemarios, folletines, cancioneros y hojas volantes. Estos artistas callejeros en su ruedo subvertían el orden del espacio público al establecer contacto con el habitante común que se detenían para escuchar, pensar y participar con ellos.

2.2 Poemarios, folletos, hojas sueltas y afiches

Santuzza Oberholzer recuerda que a fines de los 70 “hacíamos el periódico al revés con las noticias al derecho” (SO, 4 de febrero de 2010). Estos periódicos populares en formato de folletín de dos a seis páginas eran elementos de la cultura material popular del arte callejero⁴⁶.

Los editaban con “anécdotas de la prensa roja o negra e inventarnos historias que contribuyeran además de divertir a la gente a tomar conciencia de lo que eran las noticias y de lo que era la comunicación” (Ibíd.).

Entonces la venta o trueque de los “periódicos al revés”, a más de poemarios, folletos, hojas sueltas constituían el momento de remate de la “estructura abierta” (Salazar, 2002) y cierre del ruedo. Ella recuerda que

(...) se iban vendiendo poemarios editados de la manera más rudimentaria, se iba publicando escritos en máquina de escribir con cuatro copias en papel carbón, a veces habían unos amigos que nos prestaban un mimeógrafo, hasta que aprendimos la serigrafía (SO, conversatorio 4 de febrero de 2010).

En Ecuador “los grandes medios de comunicación están vinculados de manera directa a los grandes grupos económicos del país” (García, 2002: 70), y estos han impulsado los programas políticos de las élites y “como parte de una estrategia popular de comunicación y resistencia, han ido surgiendo (...) otras formas de comunicación no convencionales como el arte callejero” (Ibíd.).

El folletín, el poemario, la hoja suelta constituyen productos materiales populares de la plaza pública que emergen en el ruedo callejero y van al ámbito familiar y privado del espectador desplegándose por la ciudad. La idea de los teatreros no era abandonar el

⁴⁶ Las publicaciones de los teatreros son parte de la propuesta de ruptura con la cultura oficial. No se elaboraron en formatos específicos, ni fueron cooptados por editoriales locales, por la actitud contestataria de sus creadores, quienes “no venderían la calle” ni lo que se decía en ella al comercio. Pero la existencia de publicaciones populares y buhoneros vendedores de las mismas, Chartier (2007) tiene mayor data, él señala que a “finales del siglo XVI, editores franceses de Lyon, Troyes o Rouen, publicaron en ediciones más baratas y vendidas por buhoneros textos que, antes habían sido dirigidos a los lectores cultos, clientes de librerías” (Chartier, 1992: 145-162 y 1993: 93-126, citado en Chartier, 2008: 109). Tal como aconteció en Inglaterra donde “los editores establecieron en el siglo XVII un nuevo comercio: el de los “chapbooks” que se distinguía en tres clases de impresos (“small books”, “double books”, “histories”) que correspondía cada uno a un formato particular y a cierto número de páginas (Ibíd., 108-109), nociones de la industrialización de la literatura popular que no corresponden a esta investigación.

libro, como fuente de conocimiento, pero “la gente no estaba en condiciones de comprar un libro de 4 o 5 sures, entonces había que abaratar el producto (...) para que la gente vaya llevando y vaya leyendo en casa, eso era importante y es importante hasta ahora” (IP, conversatorio 4 de febrero de 2010). Porque

No es que los poetas abandonáramos el libro, es que ¡no podíamos hacer un libro!, era imposible hacer un libro, si era jodido sacar [poemarios, hojas sueltas, folletines], ¿imagínense un libro? Si era jodido para la gente comprarse un libro, peor para el poeta hacer un libro, no había tal, no había chance. Entonces la forma de difundir, llegar al pueblo, a los pasantes, a los transeúntes era a mano o con mimeógrafos⁴⁷ (RT, 4 de febrero de 2010).

El mimeógrafo daba notorias ventajas en relación a la máquina de escribir y luego el pintor y grabador Ramiro Jácome (1948-2001) enseñó a los teatreros la serigrafía⁴⁸ y

(...) con ese arte podíamos hacer las carátulas de algunos poemarios. Cuando llegó la fotocopia [en blanco y negro] fue una maravilla, se comenzó a hacer collages, se mezcló el diseño con telas, con varias texturas, con estampas antiguas, con fotos para ilustrar a los poemarios (SO, 4 de febrero de 2010).

La publicación de folletos, poemarios y hojas sueltas eran “de tinte político y también de intimismo, había también el corazón del poeta que se manifestaba para el corazón de su pueblo, no era estrictamente un panfleto” (RT, 4 de febrero de 2010).

Estas publicaciones muestran una nueva dimensión del teatro de la calle, que va más allá de la escenificación en disputa por el uso del espacio público, a una etapa consciente de “reproducción técnica de la obra de arte [popular]” (Benjamín, 2003), que rompe al aura única de la obra de arte única porque la posibilidad de la reproducción técnica de la misma abre innumerables caminos de distribución en escala correspondiente a los transeúntes de los sectores populares referidos⁴⁹. Se está asistiendo aunque de manera

⁴⁷ En Arequipa, Perú el poeta José Luis Rosas apoyaba a los artistas jóvenes para que hagan sus publicaciones. gY no van a creer, no los vendía y en lugar de poner en las primeras páginas derechos reservados o Made in Arequipa, ponía ahí: por favor transcribase, por favor léase, por favor regálese (RT, 4 de febrero de 2010)

⁴⁸ Técnica de impresión para reproducir documentos o imágenes sobre diversos materiales, a partir de la elaboración de un modelo se pasa la tinta de color sobre una malla enmarcada que pinta en el material según el diseño.

⁴⁹ Chartier (2007) indica que el género de edición popular era “en doble sentido, social y comercial” (Chartier, 2007: 104) pues en los siglos XVI y XVII -Siglo de Oro Español- se publicaban romances o las comedias sueltas en pliegos y hubo gran “presencia de lo escrito en la cultura de lo cotidiano –aún para analfabetos o mal alfabetizados” (Ibíd.). Señala también que en Inglaterra la venta de la literatura popular estaba a cargo de “músicos profesionales o por los buhoneros que, tal como los ciegos en España, no sólo las vendían, sino que también las cantaban para atraer a los compradores” (Ibíd.). Aquí se puede encontrar puntos de confluencia y ruptura con los poetas y teatreros de la calle; pues los recitaban y distribuían principalmente sus creaciones poéticas. Es decir, su tarea no era de venta de literatura popular, sino de producción de sentidos simbólicos populares.

incipiente a un nuevo momento en la constitución de una cultura masiva, que era aprovechada por los teatreros populares para defender su palabra.

Los productos materiales populares del teatro callejero se confeccionaron primero escritos a mano, luego a máquina, después mimeografiados, hasta que llegó la fotocopia en blanco y negro y el color. El siguiente salto tecnológico fue el cromático y de textura para las carátulas cuando se incorporó con el manejo de la serigrafía; una técnica de impresión masiva, que enriqueció de manera visual, olfativa y táctil a los poemarios, folletos, hojas sueltas y marcó un hito en el teatro de la calle. Como “a comienzos del siglo XIX [fue] la litografía” (Benjamín, 2003: 39) dirigida a la reproducción de obras de arte (cuadros), la serigrafía permitió mayor reproducción de folletos, hojas sueltas, poemarios e incluso se inició la producción de afiches de promoción de eventos en distintos lugares de la ciudad.

La apropiación de las mencionadas técnicas de reproducción y acceso a equipos: máquina de escribir, mimeógrafo, serígrafo y fotocopidora para poemarios, folletos y hojas sueltas, no era exclusiva de “Tamuka”, Santuzza, ni Bruno; sino que buscaban un equilibrio entre el contenido y la forma estética del poemario.

En este proceso de expansión de conocimientos de técnicas de la producción gráfica popular, totalmente distante de la imprenta tradicional, las técnicas de reproducción mencionadas a fines de los 70 y en los 80 facilitaron la difusión de estos productos simbólicos de la cultura material popular y contribuyeron a la propagación del arte callejero en movilizaciones y huelgas lideradas por el sector sindical; es decir, la comunicación gráfica contribuyó a legitimar al teatro callejero en sectores que no iban a las plazas; así como a fortalecer la presencia de la palabra con distintos estilos como narra del siguiente testimonio.

Rubén Rodríguez, poeta de la Pedrada Zurda cuenta que Héctor Cisneros llevaba en un costal de yute sus poesías al Atrio de la Catedral.

El encanto del recital del Héctor era verle sacudir el costal, luego acercaba la boca del costal a una persona del público para que saque una hoja ¡con los ojos cerrados!. Él tomaba la hoja y declamaba el poema escrito en esa hoja volante y generalmente esa persona le compraba el poema. Y así, se pasaba horas y la gente del pueblo estaba feliz de oír al poeta y más aun de llevarse el poema que le fue recitado en plena Plaza Grande (RR, 16 de marzo de 2009).

Cisneros se apropia de la técnica de los “charlas” de la 24 de Mayo y presenta un espectáculo de ilusión y poesía. El costal del poeta encierra misterios, como la maleta de los culebreros a Marta Julia, o las tarjetitas con mensajes que sacaba el lorito para que los lea la mujer flor.

En su caso particular no tenía culebras, ni presagios del futuro; sino poesía con temas sociales y de amor; poesía que podía reproducir con la ayuda de una máquina de escribir y el papel carbón o mediante la fotocopidora en múltiples hojas sueltas; las mismas que guardaba en el costal de yute. El costal tan común y corriente en el mercado era usado para almacenar y trasladar alimentos físicos y en el ruedo del poeta llevaba los alimentos simbólicos, lúdicos y sensibles del poeta.

En este proceso de continuo encadenamiento del presente con el pasado, al trabajo callejero de Bruno, Santuzza y “Tamuka” se suman Héctor Cisneros e Iván Pino; y conforman el primer grupo de teatro de la calle llamado Umakantao del que se trata a continuación.

3. Grupo Umakantao

Es ambigua la fecha exacta del apareamiento del Grupo Umakantao⁵⁰ porque fue conformado por los poetas de la calle Bruno Pino y Héctor Cisneros que estaban en las plazas desde fines de los 60, el músico y cantante Diego “Tamuka” Piñeiros que se integra por 1975/1976, la guitarrista y titiritera Santuzza Oberholzer que llega a Quito en 1976 e Iván Pino⁵¹ pintor y actor hermano de Bruno.

Esta investigación determina que se conforman a fines de 1977, aunque hay afiches y otros documentos que señalan su presencia desde 1970; lo que se atribuye a la autonomía de cada uno de los miembros y las dinámicas de inserción, permanencia, exclusión y renuncia a la plaza pública.

Umakantao estaba en las plazas desde las 4 pm, hora que salían los oficinistas y había mayor circulación de peatones hasta aproximadamente las 7 pm. El primer ruedo lo hacían en Santo Domingo, de ahí pasaban a la 24 de Mayo y después de las 6 pm. actuaban en San Francisco, hora que había menguado y casi desaparecía la luz del sol. En cada una de las plazas el público se constituía por flujos de transeúntes y de manera particular los niños lustrabotas, las trabajadoras sexuales y personas marginales; quienes aceptaban la invitación de los callejeros para sumarse al ruedo.

Cuenta Iván Pino que tomaban las velas encendidas que los files habían puesto en la Iglesia San Francisco y con ellas alumbraban el ruedo al borde las las 7 pm., convir-

⁵⁰ El nombre del grupo surge de la combinación de la palabra kichwa “uma” que quiere decir cabeza y el modismo gitano “cantao” o sea cantar, hablar. Cabeza que canta, habla y piensa.

⁵¹ Nace en Quito en 1948 en Chimbacalle. Sus inicios en el teatro fueron en la escuela La Salle, donde por su estatura le daban personajes bíblicos como Herodes y Barrabás. Integró el grupo de teatro del Colegio Mejía dirigido por “el gran maestro Efraín González que con entusiasmo mantenía el grupo y les daba a los jóvenes conocimientos teóricos de apreciación al arte y la práctica teatral. Aunque suene raro conocí a mi hermano que salía a las calles a recitar. Eso me apasionó y me transformé en su acompañante llevando primero el bombo, la utilería, los muñecos, los títeres” (IP, entrevista 10 de enero de 2010)

tiendo sus presentaciones en veladas populares. El conocimiento de la procedencia de las velas era un mutuo secreto entre los teatreros y su público, que finalmente si quedaba alguna en pie, sería parte del recuerdo de esa función de Umakantao.

Había desarrollado muchas técnicas para armar el ruedo, a veces “Tamuka” tocaba el bombo y gritaba con desesperación:

¡Pelea va a ver, carajo! ¡pelea va a ver, carajo!, [en aquel momento los transeúntes se agrupaban y él cantaba acompañado de las notas de su guitarra] Albacito me has pedido / San Juanito te he dar / a la lucha campesinos / a la lucha, a la unión / que nosotros somos muchos / y es uno el patrón (IP, 10 de enero de 2010).

Acto seguido Bruno decía “nos han enseñado a rezar y mientras ponía la rodilla en el suelo” (Ibíd.) anunciaba que recitaría un poema para los que saben rezar, entonces las personas hacían silencio, frente al poder simbólico del rezo y un vozarrón telúrico desde la boca de Bruno se oía:

Padre nuestro que no sé dónde estás
de tu nombre ya ni quiero acordarme
las cosas que están pasando en este territorio
los dos sabemos que no son de tu voluntad
suceden por culpa de unos señores
que tanto en la tierra como en el cielo
acaparan todas las manzanas (Ibíd.).

El fin del ruedo era con una obra corta de teatro o títeres. Iván Pino escribió un pieza titulada: Tylenol Extrafuerte, “un remedio que había estado mal preparado y le retiraron del mercado” (Ibíd.). El tema enfocaba un problema de salud pública de interés general, la obra mostraba que el médico, pese a que sabía que ese medicamento era tóxico, lo recetaba porque no tenía valor para enfrentarse a la transnacional farmacéutica que lo producía y les obedecía, “entonces el que se enfermaba estaba dispuesto a que le lleve la huesuda” (Ibíd.) Este mórbido final era una puya, generaba indignación en el público y tras una reflexión de la temática de la obra de teatro, un verso o dos del “Padre Nuestro” y un par de rimas cantadas al iniciar el ruedo; los callejeros pasaban el sombrero gratificador por los aplausos y la alegría de su público.

Entre las publicaciones de Umakantao se destaca un poemario titulado “El Sombrero del Ahogado”, que recoge poemas de Bruno Pino, que firmaba como Juan Pino, porque considera el nombre “Bruno” muy sofisticado y poco popular.

El cadáver de Fausto Vargas, presidente de la FESE, apareció en La Alameda y su sombrero flotando en la laguna de este parque. El poemario inicia con la noticia del Diario El Comercio: Fausto Vargas ex – dirigente estudiantil murió ahogado en la Alameda. Vargas fue del grupo Los Canchis y militante del MIR.

Este poemario salió a la calle al día siguiente del asesinato de Vargas y Bruno / Juan cuadraba el ruedo recitando:

(...) ya no es crónica roja
de periódico amarillo.
sino que a pesar de esto, que ustedes ven
y se enteran:
él no quiso responsos,
peor está elegía que yo escribo.

Luego contaban la historia política de Fausto Vargas y denunciaban su muerte como un crimen de Estado. Distribuían el poemario entre la gente y Bruno / Juan decía:

los poemas, /se hacen con las manos
las manos, / con el corazón
el corazón, / con el pensamiento
el pensamiento / con el azadón.

Entonces el aplauso del público era un premio de identificación del enlace entre el poema, como una herramienta del pensamiento, cuál azadón que labra la tierra. Este tipo de relaciones del mundo rural eran parte importante del repertorio de Umakantao; por la estrecha relación con el campo de los sectores populares en Quito en los 70.

Santuzza visualiza que entre el público habitual del teatro de la calle habían niños, en su mayoría niños lustrabotas y se le ocurrió hacer para ellos funciones de títeres, los primeros “construidos con papel periódico y cola de zapatero y el retablo era una tela sujetada por dos personas del público” (SO, conversatorio 4 de febrero de 2010).

Al ver el impacto de felicidad en las caritas de los chicos el grupo hace el primer folleto didáctico de 15,8 x 22 cm. cuatro páginas, o sea dos hojas tamaño oficio dobladas por la mitad y titulado “Exp. Pla. Títeres. T. Umakantao 1”, o sea: experiencias y plantillas de títeres.

La introducción trata la historia de los títeres y cierra diciendo “nosotros específicamente conoceremos el Títere de Guante, su confección y manejo” y en las siguientes páginas ponen la lista de materiales, la receta de la masa de confección, nociones de técnicas de modelaje y la caracterización; finalizando con el patrón del vestido para el títere, como se ve en la ilustración 1 que es una imagen escaneada del folleto original donde se muestra dos opciones de vestido el chico y el grande y cuatro modelos de manos.

Esta plantilla o patrón para confección lleva un mensaje para los niños: “necesito un vestido para mi cuerpo y un cuerpo para mi vestido: harazle bonito!” y esas palabras son un aliento que conjuga de manera coloquial las palabras y motiva a quien lo lee hacer un títeres de guante. Es decir, muestra la técnica de la confección de este tipo de títeres para que cualquier persona adiestre su creatividad creando su títere propio para su deleite y principalmente el de sus niños.



La fusión del canto, la poesía, el teatro (con obras de sus autorías) y los títeres eran resultado de la práctica sociocultural acumulada de los teatreros de la calle; quienes paulatinamente se volvían diestros en el manejo de la “estructura abierta”. Esta claridad técnica para “cuadrar” daba liderazgo a Bruno Pino en el grupo y fortaleza a Umakantao en la calle.

No solo hay la conjugación de técnicas sino de intereses que van de una preocupación política (como en el caso de Vargas) a una preocupación por los niños trabajadores a los que encontraban en las plazas centrales.

El camino andado exigía abrir horizontes, algo a más de los poemas, las canciones, las publicaciones, las obras cortas de teatro y los títeres y se aprovecha que Santuzza debía viajar a Lima para que visite al maestro Jorge Acuña Paredes. Ella dice: “de él aprendí a hacer el maquillaje blanco con óxido de zinc [vaselina sólida o manteca de cacao y flores de Zen (Salazar, 2002)], que es el más se utilizó en las calles de Quito” (SO, 4 de febrero de 2010)

A la fórmula del maquillaje se suma la enseñanza la concepción del maquillaje “que no es sólo el color [pintado en el rostro o cuerpo] sino el parte del trabajo tridimensional del actor callejero que se presenta en un ruedo con 360° de miradas y el maquillaje da otra corporiación [presencia en el cuerpo] del vestuario y [el gesto] de la máscara” (JAP, 12 de septiembre de 2010).

De este modo la máscara hecha a partir del maquillaje blanco en el rostro se incorpora al teatro de la calle de Umakantao. “La máscara en el contexto festivo del ritual andino (..) es la máscara ritual y debe distinguirse de la máscara teatral” (Cánepa, 1998: 30) pero es una conexión de la máscara del ritual andino donde “existe una tensión constante entre el personaje representado y la identidad personal del que la usa” (Ibíd.) y la nueva expresión con máscaras blancas del teatro callejero⁵².

El grupo siguió “trabajando en las plazas [y también] íbamos al Comité del Pueblo, allí comenzamos talleres de arte popular, participó Ramiro Jácome, Jaime Guevara y se dio a la gente instrumentos para que se exprese” (Ibíd.), Iván Pino añade que “fundamos el Comité del Pueblo y por un pan con sardinas íbamos a trabajar” (IP, 4 de febrero de 2010).

Umakantao como otros artistas populares participaron en la conformación de estos barrios obreros, tal como afirma Iván Pino “fundamos el Comité del Pueblo” y el sentido de su participación era ofrecer al pueblo su arte, arengar en las mingas, hacer talleres para jóvenes y niños, compartir canciones “por un pan con sardinas”.

⁵² El recurso de la máscara blanca no es explorado a profundidad por los señalados miembros de Umakantao hasta 1978 cuando se suma al grupo Carlos Michelena, de quien se trata en el Capítulo III.

Umakantao con su postura y práctica tiene una auto-adscripción popular que la desplegaron como “intelectuales subalternos urbanos”⁵³ (Gramsci, 1992) capaces de expresar de manera crítica las noticias, la poesía y las canciones que acompañaban el andar social y político de Quito. Y capaces de emprender procesos de alfabetización socio cultural con los folletos que vendían en sus presentaciones o entregaban en los barrios, donde por ejemplo, se enseñaba la confección de títeres de guante para que las personas puedan hacerlos de manera autónoma y tengan el derecho de aprender este arte milenario.

La ilustración 2 corresponde al afiche de un espectáculo de teatro, música, poesía y títeres se presentará en el Comité del Pueblo, Mena Dos, Comuna Santa Clara y Estadio La Batea de la Ferroviaria; todos sectores populares. También consta el nombre del auspiciante, el Departamento de Educación y Cultura Popular del I. Municipio de Quito; esos nuevos espacios exigían otras negociaciones con el poder municipal; pero ante todo una reafirmación del compromiso social; porque Umakantao en los barrios periféricos podía ser parte del programa oficial de actividades culturales ya que “en los barrios es una cosa terrible, las casas barriales que deberían ser centros de debates políticos, económicos, culturales, deportivos, no hay nada, hay lucha de intereses municipalistas estúpidos” (IP, conversatorio 4 de febrero de 2010).

Entonces el espectáculo de teatro callejero que emergió entre los “nuevos espacios compartidos” (Kingman, 2009) del centro de la ciudad abrieron su radio de influencia de manera itinerante a las zonas populares que se conformaban en Quito a fines de los 70 y en los 80, sin olvidarse de las plazas donde legitimaban su asidero popular.

Debe destacarse que el sitio de reflexión y entrenamiento de Umakantao fue el Parque El Ejido, según dice Iván Pino, llegaron allí porque se incrementó la represión en el centro y se ubicaron frente al Teatro Prometeo en una actitud beligerante al teatro de sala. Ahí se gestó por las mañanas un espacio de entrenamiento informal de nuevos teatreros de la calle. Años después ese sitio saltaría a la luz por ser el principal lugar de presentaciones de Carlos Michelena (Ver el siguiente Capítulo).

⁵³ La noción de intelectuales de Gramsci (1992) la uso para determinar la capacidad de improvisación, performance, lenguaje e histrionismo de los teatreros en la producción de sentidos simbólicos, por su sentido identitario –interior– de la gente de teatro y de diferenciación –exterior social. Se aclara que el límite de Gramsci es considerar a los “intelectuales orgánicos” como miembros especializados de las clases fundamentales (burguesía y proletariado en el caso del capitalismo), y aunque reconoce que todos los sectores sociales tienen su intelectualidad, les otorga primacía ontológica a las clases denominadas fundamentales, cuya existencia está basada en su posición frente a la producción. En este caso, se plantea como “intelectuales subalternos” urbanos a los teatreros y teatreras de la calle, no porque se haya dado la emergencia de nuevos sectores sociales y generado su correspondiente intelectualidad, sino que se han posibilitado una articulación entre estos grupos urbanos flotantes y la práctica de teatreros y teatreras orientados a lo popular. Por tanto, su utilidad descansa en lo que aporta para entender cómo y mediante qué mecanismos la producción discursiva integral –palabra, gestualidad, oralidad escénica, movimiento, valores– reproduce y contacta creativamente con los significados pre existentes en el mundo de las culturas populares urbanas, otorgándoles nuevos sentidos potencialmente compartidos por aquellos estratos populares.



Ilustración 2: Afiche de Umakantao.

3.1 Un juglar jamás debe pedir permiso a nadie

Umakantao consideraba que su trabajo en la plaza pública era de juglares, por tanto eran libres de llegar, quedarse en ella y retirarse. Los cantantes populares como Jaime Guevara, también se consideran juglares, y según argumenta que “el arte en la calle estuvo presente en la Edad Media y quizá un poco antes, cuando los juglares y los trovadores contaban historias, no sólo historias inventadas, sino la propia historia” (JG, 4 de febrero de 2010) dice también que la poesía no se había separado de la música y que en aquella época, las autoridades, sobre todo las autoridades eclesiásticas censuraban acremente a aquellos juglares que difundían canciones consideradas “pornográficas”: *non presentables* ante el vulgo (Ibíd.).

La censura es parte del poder de control de las instituciones, en el caso de las manifestaciones de cultura popular callejera. Es por tanto un importante ramo de la administración pública (la Policía), sostén de las garantías individuales y del orden social (...) [que] contribuye a la movilización de las masas populares (...), estimula el trabajo y la industria, destruye la vagancia y produce, en fin, el progreso y la civilización de los pueblos” (Kingman, 2009: 25)⁵⁴

Esta institución es la encargada de la vigilancia y control en la ciudad⁵⁵ y ha sido la entidad de constante confrontación de las expresiones callejeras y el poder policial se ejecuta a partir de la posibilidad de obtener o no un permiso municipal para el uso del espacio público. El permiso municipal “siempre hubo” dice Iván Pino

Bueno nosotros no sacábamos permiso, ni nada ¡nos arriesgábamos! ya estábamos cuadrados y era difícil para el policía municipal porque la gente misma le echaba, pero cuando nos cogían cuando estábamos recién cuadrados nos llevaban presos e íbamos a parar al Penal García Moreno, al CDP [Centro de Detención Provisional] con toda la recua de ladrones y todo (IP, 20 de febrero de 2009).

Esta actitud es totalmente consistente con la ideología del artista de los 60 y 70 que fue informal, iconoclasta, irreverente que rompía con todo, y no le importaba lanzarse contra el mundo y sufrir prisión, zurra [ni] ir al penal, como sucedió (RT, 4 de febrero de 2010).

⁵⁴ Esta información corresponde a la Exposición del Ministerio al Congreso de 1871, Archivo de la Fundación Legislativa (AFL), citada por Kingman 2009a, donde se puntualiza el sentido civilizatorio y disciplinario de la Policía se había definidos desde el Garcianismo (1859-1875) y a partir 1938, en el gobierno del General Enríquez Gallo adquiere una estructura moderna.

⁵⁵ Surge como la Policía del Cabildo el 11 de mayo de 1825, como un cuerpo organizado, encargado de controlar el cumplimiento de las políticas de la alcaldía (c) A fines de 1920 se les da la denominación de Policías Municipales. En 1993 mediante la Ley de Régimen para el Distrito Metropolitano de Quito la Policía Municipal cambia su nombre por el de Policía Metropolitana del DMQ (http://www.policiametropolitanaquito.gov.ec/1_1.htm, visitado el 2 de marzo de 2010).

Porque la auto-identificación con las clases populares y la presencia en los espacios públicos del centro de la urbe, tenía como actor institucional antagonico a la autoridad, que reprimía el protagonismo del teatro callejero, el poder y la autoridad era ejercida en primera instancia por la Policía Municipal, que en su labor de hacer cumplir Leyes y Ordenanzas del uso “oficial” del espacio público, puesto que obedecía a un sentido “civilizatorio y disciplinario” (Kingman, 2009a: 20) del control de la población de la ciudad con operaciones diarias de control y represión visibles a estas expresiones de “cultura popular” confundidas como una modalidad nueva de “merolicos”, “charlas”, ambulantes, gente ociosa, y en ocasiones: locos, quienes al deambular libremente, eran sujetos de sospecha, control y en casos de reclusión, como registra el Parte Policial N° 38 de 1978, citado por Iván Pino:

Hoy 24 de Agosto de 1978 a las 6 pm. en la Avenida 24 de Mayo, el sujeto de nombre Iván Pino fue sorprendido practicando la brujería, con el fin de estafar a la gente, para lo cual se valía de un par de muñecos; parte que pongo en consideración del Comisario de turno, deposito también el par de muñecos como prueba de la infracción. Policía Jorge Cabascango (Pino, 2002: 12).

De este modo, “como prueba de la infracción” [histórica] el arte popular callejero en Quito franquea los límites de los espacios establecidos por los cánones de la cultura oficial, el teatro de la calle se legitimó y se quedó en “la lleca”.⁵⁶

Hay que considerar que en este transcurso de décadas de las actividades de las expresiones callejeras también pasaron a la par las carreras profesionales de los policías municipales y algunos teatreros tuvieron la capacidad de agencia y auto-defensa con sus armas lúdicas. A continuación se cita una poesía que usaban cuando llegaba un solo policía al ruedo:

Una sombra de pájaro me traspasa la frente
también la bendita costumbre de tirarme a la calle
me viene de golpe y hablo con todos
con ese amor que tendría el policía
si cuidara que no dispere a quemarropa
el hambre a sus vecinos.

Iván remarca que “eso mismo oía el policía que venía a reprimirle, escuchaba y le iba felicitando” (IP, 10 de enero de 2009); pero estas veces eran las menos. Porque al proliferar los “umakantaos”, los teatreros en las diferentes calles y plazas del Centro Histórico de Quito, las autoridades municipales de control del espacio público ejercían presión en la Policía Municipal y en relación a la línea política de la alcaldía eran los niveles de represión de los callejeros.

⁵⁶ Manera coloquial de nombrar a la calle por parte de Bruno Pino y Héctor Cisneros, los poetas de la “lleca”. Donde les esperaba el “público, aquel monstruo de mil cabezas”.

Las prácticas de la represión policial tenía como respuesta varios niveles de defensa de los teatreros callejeros: “tener informantes en la esquina” que mencionó Santuzza, llegar al lado sensible a partir del verso, enfrentarse a veces librándose a patada limpia y huir, o finalmente si nada de eso era disuasivo iban presos.

La constante amenaza de prisión no los amedrentaba, sino que los empoderaba en la escena callejera y eso era motivo de festejo “practicar una bohemia lindísima [en la cantina] el Pescado Fumador [y en] El Rey Zar que era un conocidísimo salón donde había rockola y se oía a Daniel Santos, todo en la 24 de Mayo” (Ibíd.), de lo que se ocupa el siguiente apartado.

3.2 La bohemia en la emergencia del teatro de la calle

La naciente bohemia de la ciudad de Quito a fines de los 60 y los años 70 cierra el proceso de emergencia del teatro de la calle. Se constituye en torno a imaginarios de autoadscripción popular de teatreros y demás exponentes de las artes porque

(...) En los años 60 la actitud social frente a la bohemia se mezclaba con los orígenes de la crisis europea, Estados Unidos, la Revolución Cubana, las aventuras guerrilleras. Es una época entre heroica y lúdico gozosa, marcada por los inicios de la liberación femenina y sexual (Páez, 21 de septiembre de 2010).

Hubo un movimiento cultural contestatario en Quito, por ejemplo en “1968 se hace una Bienal de Pintura y “Los Cuatro Mosqueteros”, pintores jóvenes organizan en 1969 la Anti-bienal en contra a la visión museística de las instituciones” (Ibíd.) y buscan los espacios públicos para llevar el arte a la gente. Lo que denota una “apropiación simbólica de valores populares de artistas de clase media, no por sus orígenes sino por su actitud respecto al mundo social marginal y gen contra del orden fosilizado que se percibía en Quito de los 60 y 70” (Ibíd.).

La bohemia de los teatreros se diversifica en tres momentos. Primero la bohemia popular en cantinas y salones donde compartían con sectores populares y marginales. Luego la bohemia de los cafés, muy cercanos a las cantinas y en tercer lugar la bohemia con rasgos cosmopolitas entre las que hubo elementos de separación social, espacial y monetaria.

La bohemia popular

Tenía lugar principalmente en cantinas y salones del sector de la 24 de Mayo, de la calle Loja a la calle Vargas, donde iban a tomar, comer y hablar los teatreros. A veces en medio de la música y las conversaciones les llegaba la inspiración y “como decía el Bruno, al hierro hay que trabajarlo caliente” (IP, 10 de enero de 2010) y escribían sus obras para compartirlas con la gente del lugar o para ponerlas al día siguiente en la plaza.

Más de una vez, al terminarse una de las presentaciones de teatro de la calle, algún espectador que les había aplaudido y tal vez comprado algún poemario, les invitaba a “tomarse una copa por ahí cerca” (Ibíd.) y de ese modo tener la oportunidad de conocerles mejor y conversar con ellos de temas de mutuo interés social.

Cada lugar guardaba características y un pasado importante en la cultura popular. Se decía que

Dávila Andrade tomaba en la calle Barahona, en un saloncito que se llamaba Las Guitarras y ahí tomábamos nosotros. Dicen que andaba a llevar una bolsita con cal y una cucharita y que se tomaba ese trago con cal ¡Dios me guarde!, casi como droga. Después retaba al pulso a los cargadores y les doblaba el brazo. Dicen que ahí escribió Boletín y Elegía de las Mitas porque los indios le iban contando la vida (IP, 20 de febrero de 2009).

Entre los tragos más apreciados estaba “Traguito Guagua Montado de Cuenca, ya es reliquia” (Ibíd.). La bohemia era barata y “los amigos nos introdujimos –como dice un poeta– en el alcohol. En ese punto del alcohol venían las noticias y en las cantinas del centro siempre había alguien que pagaba” (MC, 20 de septiembre de 2010).

“Había mucha solidaridad en los grupos de chumaditos, si no había bronca”, la bronca se daba entre todas las personas de la cantina o el salón, pero de cierto modo era “parte del ethos del artista, ser conflictivo” (AP, entrevista 21 de septiembre de 2010) y las invitaciones “podían devenir en abrazos o en peleas descomunales” (Ibíd.) donde debía intervenir la policía.

El pintor Cicerón, empoderado del *ethos* del artista conflictivo recuerda que en la cantina del Indio Viche le agarraron preso más de una vez, peleado. “Ahí un día quemé [borracho] todos los poemas de Los Canchis” (MC, 20 de septiembre de 2010)

Otro relato recuerda que los poetas de la Pedrada Zurda cuando estaban “medio plutitos” en las cantinas por la 24 de Mayo recitaban Andrómeda: “...en la Constelación Boreal del Cangrejo, allá eres tú lo mismo” (RT, 4 de febrero de 2010) y los cargadores se reían del “cangrejo” y los poetas se reían de ellos mismos; en un espacio de camaradería.

La bohemia popular era un espacio masculino con contadas mujeres que participaban por relación laboral como las meseras o las dueñas. “Las puertas estaban abiertas para cualquiera, pero sólo volvía el que era adepto” (Benjamin, 1993: 29) al encuentro informal e intrigante entre sectores de distintas clases por lo que en las cantinas y salones “se encontraba uno en una capilla consagrada al rito ortodoxo de la conspiración” (Ibíd.).

Esta bohemia se autocontrolaba entre el gozo y los principios políticos. “Era legítimo bailar en los bailes populares y cada vez había más prejuicios contra los objetos culturales que no se definían ideológicamente como populares” (AP, 21 de septiembre de 2010).

La identificación de los teatreros con los sectores populares incluía preferencias musicales. En las cantinas se sintonizaba Radio Cosmopolita “que era en la misma 24 de Mayo, pasaba música nacional: San Juanitos y Saltashpas, [el programa] La Hora Sabrosa de Radio Tarqui y si había fútbol Radio Espejo o Central” (MC, 20 de septiembre de 2010). Las emisoras mencionadas cumplían además con una función de comunicación urbano - rural, al pasar anuncios entre los sectores populares, esa “era una labor social: ¡dile a mi mamá que viene de Tambillo la Rosa, que le salga a esperar al Terminal. De eso y de todo uno se enteraba en la cantina” (Ibíd.).

No todas las facetas de la bohemia eran “gozosas”, ni entendidas por familiares que disentían del mundo social popular bohemio, al enfocarlo de manera específica en la gran ingesta del alcohol, como dice la viuda del Poeta de la Lleca “los amigos del Héctor eran personas bohemias, les gustaba mucho el trago. Personas muy contradictorias, ellos ven la vida de distinta manera, se enfocan en los sueños y eso tuve que soportar quince años” (MS, 24 de febrero de 2010).

Las palabras de la viuda recuerdan las consecuencias personales de “la ruptura provocadora de aquella generación [que] tuvo efectos en varios órdenes” (Arcos, 2006: 149). Porque “la noción del “nosotros”, desde la cual se escribía” (Ibíd.) reñía con el sentido de responsabilidad con la familia y con los hijos y las ellas debían mantener las luchas domésticas y económicas sin chance de “enfocarse en los sueños” que recitaban los poetas de la calle en una época que “la insurrección frente al orden fue un valor en sí mismo y de allí la necesidad de quiebre radical con el pasado y el salto sin retorno” (Ibíd.).

La bohemia de los cafés

La bohemia de los cafés marca una separación socioeconómica, de gustos y espacios de ocupación en la ciudad. “En las cantinas el precio de la media botella de aguardiente Traquito y Gallito era el precio de un café en los Cafés 77 o Royal” (MC, 20 de septiembre de 2010). El poder adquisitivo y el estatus entre reunirse a beber aguardiente o café; abrió rutas que se bifurcaron entre diferentes de olores y estímulos sensoriales.

El Café 77 era el lugar de reunión de intelectuales de clase media que irrumpían en el escenario político cultural como los Tzántzicos. Se ubicaba frente al Correo en la esquina de la calle Benalcázar, allí “recitaba Antonio Ordóñez [director del grupo Teatro Ensayo de la CCE], allí se reunía la gente a contar cuentos, llegaba algún amigo pintor, algún músico tocaba la guitarra” (Ibíd.). Al Café 77 llegaban de manera ocasional los teatreros de la calle y ese un sitio idóneo para la disputa del prestigio entre actores de teatro de sala que recitaban sus versos y los teatreros callejeros capaces de recitar, improvisar y casi armar un ruedo sobre las mismísimas mesas del café.

En el “Café Royal frente a la Iglesia la Compañía y a la Universidad vieja⁵⁷ nos reuníamos pintores y poetas y luego nos metíamos en las rockolas, donde el Indio Viche de la calle Vargas y en la zona roja en Las Guitarras” (Ibíd.). De este modo la bohemia de los cafés se pegó a la bohemia popular que incluía poesía y serenatas. Esa bohemia quiteña no necesariamente la habían hecho los poetas, sino gran parte de los varones de clase media de la ciudad aunque muchas veces los poetas y teatreros acudían a esos cafés, su vida fluía hacia otros espacios especialmente populares. Siendo esta una clave de la diferenciación con otros intelectuales como los miembros del grupo Caminos e incluso de intelectuales más cercanos como los Tzántzicos.

En 1959 – 1960 la Radio Tarqui promocionó la Serenata Quiteña que propuso la participación de muchos “serenatistas” en diciembre y este programa de carácter no competitivo tuvo frecuencia anual. “El tercer año era una locura, todo el mundo en las calles tocando y recitando. Salimos de San Juan por la calle Cuenca, llegamos a los Dos Puentes y nos regresamos cantando” (Ibíd.).

La bohemia de los cafés era con música seleccionada por el dueño o Radio Cordillera, que pasaba música suave. Se oían canciones, baladas y no ponían música indígena y si se sintonizaban otras emisoras eran por el prestigio de los locutores de “la Radio Quito: Blasco Moscoso Cuesta y –Alfonso Lazo Bermeo– Pancho Moreno, relatores de la clase media o en Radio Tarqui Carlos Efraín Machado” (Páez, entrevista 21 de septiembre de 2010).

Las mujeres estudiantes y artistas paulatinamente empiezan a llegar a los cafés y se establece la diferencia de género en el uso de los baños, que en los espacios de bohemia popular eran precarios o no se prestaba su uso a los clientes.

La bohemia de los cafés se sofisticaba en el Café Charpentier. Pablito Charpentier compró la Galería de Rómulo Pino, padre de los poetas y teatreros de la calle Bruno e Iván y la pasó a la Casa de la Cultura, le llamó Café Charpentier y “ahí se hizo una bohemia entre artistas, universitarios y allá empezaron a llegar artistas de otros países” (MC, entrevista 20 de septiembre de 2010). El horario de atención se extendía todo el día, como en las cantinas y las dinámicas de socialización eran de las clases medias en torno a las artes populares.

Se caracterizó por ser un espacio que albergaba exposiciones de pintura, sin convertirse en una galería de élites, recitales de poesía de los jóvenes de los diferentes talleres literarios de la ciudad y ofrecía una amplia variedad de música que era propia de “la dinámica del insipiente pero real crecimiento económico a partir del petróleo. Aparece Ifesa y Fadisa; fábricas que compran los royalty a empresas internacionales. El mercado se expande y se amplía el abanico de gustos musicales” (AP, entrevista 21 de septiembre de 2010).

⁵⁷ Universidad Central del Ecuador.

La música del Café Charpentier se adquiere en las tiendas locales de música y también llega de otros lugares del mundo en manos de los visitantes. Este Café se convierte en el sitio emblemático de socialización de artistas de otros países y pasó a ser un destino turístico donde se podía conocer a las personalidades de la cultura de la ciudad.

Los teatreros de la calle, conocían la existencia del Café Charpentier, y renegaban de él, así como habían renegado en su momento encerrar el arte la galerías los pintores. Si alguna vez pasaron por ahí fue de modo ocasional y “más de una vez sólo hicieron relajo” (MC, entrevista 20 de septiembre de 2010) porque veían en este espacio una nueva forma de elitización la cultura.

4. Conclusiones del Capítulo II

Las “acciones urbanas” en los años 60 son resultado de un proceso de ruptura con la concepción tradicional de la obra de arte como objeto único vinculado con la alta cultura. Se inicia el desarrollo de la subjetividad y la ruptura de una serie de lazos tradicionales relacionados con la familia y un ordenamiento estamental. Los creadores subvierten el rol pasivo del espectador y activo del actor al darle voz a los sectores populares en lugares no oficiales.

El grupo de poetas los Canchis y los poetas de la calle no surgen por generación espontánea, sino que son personas con un compromiso social y político que era parte de la dinámica de la izquierda más radical que acompaña al movimiento obrero y a los procesos de liberación en Latinoamérica. Rompen con los cánones de la cultura oficial en un momento donde la insurrección era un valor en sí mismo. Crean el Sindicato de Trabajadores del Arte, un sindicato sin patrono pero que muestra con claridad su postura política como trabajadores del arte y no como artistas.

Los poetas de la calle no son el único movimiento cultural de izquierda ya que paralelamente están los Tzántzicos cuya trayectoria es más discursiva e institucional. Entre ellos se genera una disputa en el territorio de la literatura. Los callejeros se legitiman como “intelectuales subalternos” urbanos (Gramsci, 1996) en plazas del centro de la ciudad; mientras que los Tzántzicos intentan ser una vanguardia. La disputa se puntualiza en los espacios donde presentan los recitales y en las publicaciones de los poetas. Los callejeros se insertan en el mundo de la plaza pública, entregan hojas sueltas, folletines, cancioneros y poemarios que enriquecen la cultura material popular; en tanto que los Tzántzicos hacen recitales en cafés, *happening* en espacios públicos y divulgan revistas como Pucuna con difusión restringida.

El recital callejero deviene en el teatro de la calle como una propuesta para devolver la voz al pueblo y potenciar la una rica actividad creativa popular que se genera en el ruedo. Arman el ruedo en la Plaza Santo Domingo, en la Plaza San Francisco, en la Avenida 24 de Mayo y en la Plaza Grande; son pioneros en el teatro para niños trabajadores y

hacen “el periódico al revés”, poemarios, hojas sueltas de poesía ambulante y cancioneros donde enseñan las notas y acordes la guitarra y canciones del repertorio social latinoamericano. Así mismo hacen entrenamientos en el parque El Ejido en señal de enfrentamiento al teatro oficial y ese espacio se convierte en un lugar de aprendizaje del oficio.

El teatro de la calle se toma las plazas del centro de la ciudad y se inicia la disputa por el uso no oficial del espacio público con las autoridades municipales personificadas en la Policía Municipal. Se niegan a sacar permisos, se arriesgan, la mayoría de veces salen avanti y en otras ocasiones son reprimidos. Abren su radio de acción e influencia a barrios populares que en ese momento empezaban a conformarse, sin abandonar las plazas centrales donde se legitiman.

La bohemia de los 60 y 70 se acerca a la concepción de Walter Benjamin (1993) por ser un espacio irreverente e informal de encuentro entre sectores contestatarios provenientes de distintas clases sociales en el momento que Quito vive el proceso de modernización como resultado de la reforma agraria, la urbanización y la industrialización incipiente.

CAPÍTULO III

PROCESO DE CONSOLIDACIÓN DEL TEATRO DE LA CALLE EN QUITO

El presente capítulo analiza el proceso de consolidación del teatro de la calle en Quito acaecido en los años 80 y 90 donde Carlos Michelena es el vértice. En torno a este controversial personaje se analiza el proceso enseñanza – aprendizaje de “Don Carlos”, -como le tratan los/as teatreros/as jóvenes- y de “Los Cachay”. Las dinámicas de inclusión, permanencia, expulsión o renuncia a la plaza pública se estudian en las etnografías cortas de los exponentes más relevantes. El acápite final anuda elementos controversiales relacionados a los avatares del uso del espacio público en la ciudad y se cierra con sus respectivas conclusiones.

El teatro de la calle se consolida en Quito en las décadas de los 80 y 90. Ibarra (1998) nomina a esta etapa como “auge teatral informal” (Ibarra, 1998: 75), noción que en esta investigación se enfoca como “auge teatral” porque si bien “la calle se ha constituido en un lugar de producción cultural que ha seguido el ritmo de la creciente informalidad urbana” (Ibíd.), no se analiza la perspectiva de la informalidad como instrumento de inserción económica de los teatreros, sino que se confronta su práctica escénica desde la óptica de la producción de sentidos simbólicos populares.

El “auge teatral” corresponde a una etapa de importante proliferación de teatreros quienes amplían su horizonte más allá de las plazas del Centro Histórico, como escenarios del proceso de emergencia (Ver Capítulo II). Esto se inscribe dentro de la lógica de crecimiento de Quito hasta principios del siglo XX caracterizado por ser ““radial-concéntrico” y dio luego paso a un modelo de expansión urbana “longitudinal”, que abre nuevos espacios físicos, que transforman la fisonomía de la urbe y relocalizan a distintos grupos sociales” (Páez, 2001: 32).

Como señala Páez el modelo de expansión “radia-concéntrico” en Quito parte del centro de la ciudad hacia el norte y el sur. A su paso urbaniza los ejidos, o sea los “terrenos comunales, ubicados en las afueras de la ciudad, para uso exclusivo de pastoreo de animales” (Ortiz, 2004: Ficha 216). En el caso de Quito, El Cabildo de 1535:

(...) señaló los ejidos de Ñaquito al norte (...) [y] el ejido de Turubamba (...) [al sur de la urbe]. A fines del siglo XIX (1894) [a este ejido se llamaba el] Campo de Marte, por prácticas y presentaciones militares. El 28 de enero de 1912 (...) fue escenario de la cremación de los cadáveres del ex presidente de la República, General Eloy Alfaro y sus compañeros (Ibíd.).

En 1922 el parque fue remodelado “con el motivo de la celebración del Centenario de la Batalla del Pichincha y fue inaugurado como Parque de Mayo, nombre que no caló en la ciudadanía” (Ibíd.) y continúa llamándose El Ejido.

En la foto 8, de 1957 registrada por el Instituto Geográfico Militar puede verse el Estadio el Arbolito, una explanada de tierra contigua al parque separada por la Av. 6 de Diciembre. Fue el primer estadio de fútbol de la ciudad, inaugurado en 1932 y con capacidad aproximada de 20.000 personas. Concentró actividades deportivas locales y nacionales¹. Este espacio deportivo “fue demolido en 1966 y transformado [la parte sur del terreno] en un parque con esculturas” (Ibíd.) y la parte norte del ex Estadio se sumó al predio colindante de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión fundada en 1944.

La vida futbolística de la ciudad continuó en las canchas barriales, parroquiales y los grandes cotejos se jugarían en el nuevo Estadio Olímpico Atahualpa² donde se da continuidad al mundo social del cotejo deportivo conformado por revendedores/as de boletos y comerciantes de alimentos y bebidas; quienes encuentran en el Estadio Olímpico otro espacio de negocio en su dinámica itinerante.

El parque El Ejido en la primera mitad del siglo XX deja de ser un espacio de pastoreo y como espacio verde adyacente al ex - estadio fue “progresivamente apropiado [por las personas de la ciudad con] canchas de ecuavoley, alquiler de revistas, lugar de encuentro dominical de migrantes, sitio de cita para enamorados” (Ibarra: 80-81), a más de parte del comercio popular desalojado del ex Arbolito que se sumaron a pequeños negocios de alquiler de bicicletas, feria permanente de artesanías y galería de artistas plásticos a cielo abierto los fines de semana.

Según testimonio del teatrero Milton “El Enano” Araujo (MEA, 23 de febrero de 2009) el Grupo Umakantao (Ver Capítulo II) se presentó en El Ejido de manera ocasional a fines de los años 70 al frente del Teatro Prometeo³ de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, CCE, y su irrupción obedecía al carácter rebelde y de confrontación contra el teatro de sala institucional de la CCE, pues era la sede de los grupos: Teatro Ensayo y Teatro Popular creados por Fabio Paccioni⁴.

Los teatreros del parque eran apodados por actores de sala como el “Grupo ‘fresco, ñaño’ [lo que] era parte de una filosofía de la tolerancia” (MV, 8 de febrero de 2010),

¹ En este escenario se jugó “el primer partido en la historia de los campeonatos nacionales enfrentó a Deportivo Quito [2 goles] y Barcelona [1 gol]” (Harb Viteri, s/n: 432-433) en 1957.

² Construido en 1951 con una capacidad de 40.000 espectadores. Ubicado al norte de la ciudad.

³ El Teatro Prometeo es una sala de teatro circular, se inaugura en 1976, treinta y dos años después de la creación y construcción de la Casa de la Cultura en 1944 (Verdesoto, 2005: 28). En los años 80 y 90 albergó a la mayor cantidad de espectáculos teatrales de la ciudad y de grupos visitantes.

⁴ El presidente de la CCE don Benjamín Carrión solicitó a la UNESCO un experto para el desarrollo del teatro y en 1964 llega el importante director italiano Fabio Paccioni quien trabajó cuatro años y como dice la maestra Ilonka Vargas “diseña una política teatral muy coherente e integral para que pueda haber un desarrollo sostenido del teatro profesional (c) [que incluyó] cinco módulos [y] primero crea una escuela de teatro experimental h (Verdesoto, 2005: 28).



Foto 8: Vista panorámica del Estadio el Arbolito en 1957 ubicado en la esquina inferior derecha. Archivo de Alfonso Ortiz.

pero de ningún modo de identificación⁵.

⁵ Resulta curioso comparar los repertorios de los grupos de teatro de sala y del teatro de la calle de los años 70, 80 y 90; ambos sectores trabajaron obras de denuncia social y acción política. La obra “Huasipungo” del grupo Teatro Ensayo, dirigido por Antonio Ordóñez se presentaba en teatros de Quito u otras ciudades y también se difundía en espacios abiertos. “La obra “Boletín y Elegía de las mitas” la hacía en las plazas y en colegios un teatrero activista” (AP, 20 de septiembre de 2010). La rencilla “estético - teatral” no se genera por los contenidos, ni las diversas técnicas; sino por la capacidad de producción y difusión de las obras. Las características de las obras de teatro de sala de las décadas mencionadas contemplaban escenografía, vestuario, iluminación y elencos de 4 a 20 actores y actrices, entonces la difusión se realizaba en circuitos con condiciones mínimas técnicas y económicas. En tanto que el teatro de la calle al no depender de los factores señalados, puede producir en poco tiempo numerosas obras y por su carácter directo al público sus espacios de presentación es más versátil. Se ve la disputa de imaginarios mutuos de exclusión, prejuicio social por la participación de mujeres y pugna por las pretensiones esteticistas de la “alta cultura” y “baja cultura” en términos de Bourdieu (1984). No obstante, si un teatrero callejero se presenta en una sala, puede salir *avanti*, regodeándose de la participación o no del público; pero si un actor de sala pretende armar un ruedo en medio de una plaza ¿qué pasa?

Carlos Michelena, ex integrante de Umakantao se toma el parque a partir de los años 80 y su labor constante lo lleva al reconocimiento y éxito en el “auge teatral” de esa década⁶. Dicho auge se sustenta con el incremento del espectadores para el ruedo callejero en espacios públicos donde “el público y lo público son conceptos en los que conviven varios sentidos simultáneamente y que se definen de manera auto-reflexiva” (Ribalta, 2004: 3). El público que asiste al ruedo de teatro callejero va al “espacio público y al aire libre [donde un teatrero está y] el arte callejero, se asume como portavoz de lo que la sociedad rumorea por debajo (García, 2002: 63), lo que en términos de García (2002) construye una cultura contestataria callejera, que se ejerce en las plazas centrales de la ciudad y llega, para quedarse, a partir de los 80 en el parque El Ejido.

El teatro de la calle se consolida al desbordarse entre grupos y teatreros solos en los años 80 y 90 en torno a la fama de Carlos Michelena en vivo y en video. En vivo en El Ejido, en las plazas del Centro Histórico, en muchos sitios del país y en video en formato VHS desde 1992, año del primer video de teatro de la calle de Quito⁷.

Michelena se instala en el parque en los 80, entre otras razones porque “en la administración del Maestro Juanito [alcalde Gustavo Herdoíza, período 1984-1988] vuelve[n] a abrir la 24 de Mayo para hacer el viaducto” (AO, entrevista 8 de julio de 2010). El centro se atiborra por flujos urbanos y comercio que se instala por doquier. La obra municipal se reinaugura en 1992 en la alcaldía de Rodrigo Paz “pero es muy difícil nuevamente coser la estructura urbana y social de la 24 de Mayo que se va al fondo de la quebrada (Ibíd.).

El arquitecto Ortiz con ingenio indica el “fondo de la quebrada” como última morada del mundo social de la 24 de Mayo de los años 70 e inicios de los 80. El teatro callejero como una “táctica de resistencia” (De Certeau, 2004: 43) trata concentrarse en las plazas aledañas del Centro Histórico, pero el cierre de la Avenida comercial y el control a las ventas ambulantes y a los teatreros por parte de la alcaldía de Herdoíza, impulsa a muchos de los exponentes a volcarse a El Ejido, no de modo total, sino dando la pelea entre los espacios públicos centrales y a la vez abriendo bronca en el parque. El Ejido cumplía los requerimientos básicos de la escena callejera: un espacio de acceso popular con significativos flujos de peatones y estaba lejos distante de la vigilancia policial del Cabildo que empezó a reprimirles.

⁶ Michelena abandona a Umakantao. Según Bruno Pino la noción del arte para el pueblo se vería traicionada pues se dijo que él “ha vendido la calle y se quedó con el personaje de la viejita” (EC, 2 de octubre de 2011).

⁷ Producido por Yolanda Villamarín en 1992. Ella regenta la empresa YAC Producciones y YAC es la abreviatura de Yolanda Arte y Cultura. El video de Michelena es el primer producto audiovisual de teatro de la calle en Quito. El análisis de la emergencia del audiovisual popular se realiza en el Capítulo IV.

Las presentaciones de teatro al aire libre en el parque se incorporan a diversas actividades de recreación junto al Centro Cultural⁸, tras del cual, en pupitres y bancas de cemento jóvenes de clase media hacían “reuniones los sábados tarde para leer poesía y escritos de la gente que asistía” (MV, 8 de febrero de 2010). Estas tertulias literarias fueron parte de actividades adyacentes de la época del tallerismo⁹ que “iba por el sendero de las salas formales, en salones como la Casa de la Cultura y similares, mientras los artistas de la calle estaban por vía no tan libre, en las plazas y calles” (JG, 4 de febrero de 2010) y también en El Ejido.

Tras el Centro Cultural “en 1985 hacíamos conciertos de rock los sábados o domingos como expresiones claras de contracultura y contra el gobierno [de Febres Cordero de 1984 a 1988]” (AP, 21 de septiembre de 2010). Tomaban la energía eléctrica mediante una conexión pirata junto a los baños, los conciertos no tenían permiso del Municipio, pero se tenía un acuerdo previo. Allí se presentaron Jaime Guevara, Cancerberos, Michelena y otros teatreros más.

El control policial en El Ejido tuvo el punto de mayor tensión a fines de 1985 porque se endureció el gobierno a partir del secuestro de Isaías. Hubo represión en los conciertos anti oficialistas del parque. En ese nuevo lugar, no menos conflictivo que las plazas centrales de Quito “el teatro popular callejero se gana su espacio propio en base a lucha constante contra la represión y los prejuicios” (JG, 4 de febrero de 2010).

El espacio propio en el parque ha sido un continuo laborar de Michelena y sus múltiples discípulos; quienes de manera sistemática y disciplinada han trabajado la mañana y la tarde de casi todos los días de la semana. Permitiendo que se desarrolle un proceso de enseñanza – aprendizaje que será abordado en los contenidos que siguen.

El “espacio propio” al que se refiere Jaime Guevara sólo pudo existir en base a público. En este sentido si “los públicos son formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos” (Ribalta, 2004: 4); los teatreros lograron captar a los públicos mayoritarios, que han posibilitado su permanencia y subsistencia por décadas. Público que corresponde en palabras de Ibarra (1996) a

(...) una sociedad semiletrada -como la nuestra-, donde la cultura concebida como las obras literarias y artísticas, ha tenido grandes dificultades en irradiar su influencia hacia las clases populares, el teatro de la calle se convierte en una aguda constatación de las limitaciones de la república de las letras autóctonas (Ibarra, 1996: 6B).

⁸ El Ejido entró en remodelaciones al final del segundo periodo de alcaldía de Paco Moncayo. El Centro Cultural fue derrocado en 2009 y en remodelación en 2010

⁹ Talleres “Tientos y Diferencias” integrado por poetas y lectores de poetas de la PUCE, “La Pequeña Lulupa”, “La Mosca Zumba”, “La Pedrada Zurda”, “Matapiojos” entre otros.

Donde a los “discursos específicos” les atañen la oralidad porque

(...) vehiculiza el habla coloquial, se sitúa fuera de la cultura letrada y sus cánones, es decir, al margen de los controles e instituciones que definen la cultura oficial (Ibíd.).

Este teatro callejero asentado en el anti-oficialismo “no sólo que presenta una voluntad crítica y aleccionadora, sino que el humor implícito y explícito es una invitación a experimentar una realidad siempre conflictiva y fragmentaria” (García, 2002: 77). Pues en el ruedo callejero se esquivan las vicisitudes cotidianas de manera momentánea y permite “al sujeto callejero oponerse de forma lúdica a todo aquello que le causa malestar” (Ibíd.) apropiándose de la “carcajada grotesca [en una esquina del parque] que se burla de la oficialidad, del poder y de sí misma” (Ibíd.).

Podría decirse que el ruedo de teatro callejero era un micro espacio de expresión del “malestar” socioeconómico en los años 80 y el ámbito macro era la movilización pública de los movimientos sociales mediante huelgas y marchas.

En 1982 surge la Coordinadora de Artistas Populares y en 1984 la Asociación de Trabajadores de Teatro, ATT¹⁰, dirigida por Carlos Villarreal, director del Grupo Ollantay. Artistas de ambas organizaciones se juntan al movimiento obrero y sindical, no necesariamente como militantes, sino como activistas en las huelgas y manifestaciones callejeras mediante la poesía, la canción, la danza y el teatro.

Las luchas sociales en calles, sindicatos y fábricas se enriquecieron con la participación de los/as artistas populares, porque eran capaces de alegrar el amargo momento de la huelga al alentarles y reconocer el derecho a la protesta social.

La participación de los artistas en movilizaciones y paros se constituyó a partir de estos tres componentes: emocional, ideológico y escénico. En primer lugar daban aliento, alegría y reconocimiento a la sensibilidad de los obreros; en segundo lugar apoyaban y compartían de manera intelectual las consignas y reclamos y en tercera instancia modificaba el paisaje escénico contestatario que hasta el momento se configuraba con gritos, carteles, banderas y pancartas, como se ve en la foto 9, de la Guerra de los 4 Reales de 1978.

¹⁰ Tanto la Coordinadora de Artistas Populares como la ATT desde 1984 reflexionaron ante la escasez de salas de teatro para presentar sus trabajos. Por tanto, crearon salas alternativas y anti-oficiales como el Teatro del Colegio Don Bosco en la Tola y a la par que buscaban posesionar su trabajo y dar el derecho a la recreación al pueblo, abrían camino al teatro de sala. La Coordinadora manejaba el lema “si los ricos tienes artistas para sus fiestas, los pobres tienen artistas para sus luchas” según indica Maricela “Churos” Valverde. Los términos gremiales agudizaron las disputas de “alta cultura” y “baja cultura” como diría Bourdieu (1984). Ambas organizaciones se debilitaron en los años 90 y sólo la Coordinadora realiza actividades ocasionalmente.



Foto 9: Marcha obrera de la Guerra de los Cuatro Reales en abril de 1978. Realizada en rechazo al alto costo de la vida, la corrupción y autoritarismo de la dictadura. Archivo de la Pedrada Zurda.

Lo interesante es que muchos de los temas, lenguajes, gestualidad de los teatreros populares fuera más allá de los que planteaba la intelectualidad letrada, cada vez más imbuída por los macrorrelatos de izquierda; pues la suya, era una militancia popular muy cercana a su cultura.

El arte popular incorpora elementos propios del espectáculo y la comunicación visual a la lucha popular destacándose la presencia de vestuarios coloridos, los personajes de cartón, papel maché¹¹, alambre, tela y otros materiales reciclados, rostros de colores, títeres, cintas, pelotas, teatrinos, marionetas, coplas, notas e instrumentos musicales que al sumarse a las consignas hacían “retumbar el mundo” (DT, entrevista 12 de agosto de 2010), no sólo en apoyo al movimiento obrero sino a los “procesos latinoamericanos [como de] El Salvador, Nicaragua, Chile” (Ibíd.).

La Coordinadora de Artistas Populares, decía “Si los ricos tienen artistas para sus fiestas, los pobres tenemos artistas para nuestras luchas” (Ibíd.). “Nucleaba [gente de las artes plásticas, danza, música y teatro]” (Ibíd.) por ejemplo “venía alguien del Carchi y

¹¹ Pasta moldeable de papel reciclado para realizar implementos teatrales como máscaras y muñecones. Su elaboración es con papel molido, agua y goma blanca. Es una técnica artesana antigua atribuida a Persia, India y China.

decía: Compañeros necesitamos un músico para la huelga X” (Ibíd.), inmediatamente se ubicaba al “compañero” idóneo para la tarea.

La palabra “compañero - compañera” incorporaba una “vinculación profunda con el pueblo [que les permitió] adoptar la forma sindical del obrero y autodenominarse como trabajadores de la cultura” (AP, 21 de septiembre de 2010). Lo que Gramsci (1994) señala como “intelectuales subalternos” autoadscritos a sectores populares, quienes en esta vez ampliaban su radio de acción a las organizaciones sociales, porque “el futuro estaba en los trabajadores, no en los indígenas, ni campesinos (...) y los obreros tenían la capacidad de dar el salto hacia adelante” (Ibíd.).

“Adelante” se entendía en términos marxistas del Capitalismo al Socialismo y esta sobre dimensión de la misión histórica de la clase de los trabajadores, determinaba que únicamente ellos serían capaces de imponer la dictadura del proletariado o Socialismo. Similar “imaginario anunciaban que los estudiantes eran auxiliares en la luchas populares en un constructo social de idealización del pueblo” (Ibíd.), en manifestaciones públicas que tuvieron la participación de los trabajadores de la cultura como muestra la foto 10. Conforme se difundía un marxismo atrasado, esas consignas se iban asimilando también entre los artistas populares pero como muestra la trayectoria de Carlos Michelena no afectaban su práctica cercana a las manifestaciones de vida popular.



Foto 10: Comparsa del Grupo Saltimbanquis en una movilización social en 1983 en Quito. Destaca Adriana Oña, directora del Grupo vestida de arlequín con pantalón a rayas. Archivo del Grupo Saltimbanquis.

1. ¿Quién es Carlos Michelena?

Empecé el teatro de casualidad porque no me gustó la escuela, la escuela en términos formales por el maltrato de los profesores, entonces yo preferí quedarme en el puesto de caramelos de mi mamá¹² en el charol, vendiendo caramelos y periódicos. Me llegué a hostigar de eso cuando a los dos años los compañeros que eran de la escuela ya iban al colegio y me gritaban ¡vago!, ¡anda estudia!, ¡caramelero!, ¡chocolatinero! Yo por seguirle al que gritaba [me salía del puesto y] venía otro por atrás y se robaban las cosas. A parte, eso también hacían los municipales que no han cambiado mucho hasta ahora (CM, conversatorio 5 de febrero de 2010)

Michelena quien nace en Quito en 1954, choca contra un sistema educativo maltratador y la presión social en diferentes grados, influyen para que ni tenga una profesión establecida ni herede el oficio familiar de vendedor de kiosco. Los amigos le cuestionan y cuando pueden, entre chiste, broma e insultos le roban, le gritan “¡vago! ¡anda estudia!”; lo que denota que no hay valoración por las ventas. La autoridad municipal, cuando se impone consume productos del charol sin pagar y ese abuso colma la paciencia del muchacho; a más de la constante cantaleta de la madre: “para que no seas como yo que vendo caramelos, quiero que estudies” (Ibíd.)

Michelena es parte de una familia vinculada a los trabajos en la calle. Dice “provengo de una familia de vendedores de comida, de cervezas y colas en los estadios. Mi abuela por parte de mi papá, ha sido conocida como “la tamalera” [del] Mercado Central (...). Tengo una caterva de familia en la calle [y] mis tíos venden buñuelos en el centro” (Michelena, citado en Velarde, 1990: 48).

“A la cansada fui a la Casa de la Cultura [CCE] por insinuación de un amigo chofer, que me veía que me gustaba estar calcando, dibujando. Me decía que no sea vago (...) que vaya a la escuela de dibujo en la CCE” (Ibíd.), pero la CCE no tenía escuela de dibujo y le informan que sólo había escuela de teatro. “Primera vez que oí ese término y fui a ver en el Aula Benjamín Carrión y la verdad que me asusté” (Ibíd.).

De todos modos, se inscribió en la escuela de Arte Dramático “pero como no soy bachiller me aceptaron de oyente” (Ibíd.). Recuerda que en el Grupo Teatro Ensayo que había salido de dicha escuela “me dieron chance como utilero. Me pusieron en un rincón para que prepare el agua de canela y vaya a comprar galletas [para los actores]” (Ibíd.).

Cuenta que en la obra Huasipungo faltaba un actor que caiga al pantano y tuvo oportunidad de debutar en ese rol. “Esa [es] la anécdota del espacio inicial de mí [trabajo] en el teatro de sala como indio, mismo (risas)” (Ibíd.).

¹² Ubicado en la acera de la calle Gran Colombia entre la Maternidad Isidro Ayora y el Hospital Eugenio Espejo hace más de 50 años. Un espacio de comercio e comunicación popular. El puesto de caramelos se convirtió en el punto de contacto e información sobre las actividades del teatrero.

El grupo tenía un claro sentido de convicción social y de denuncia al poner en escena Huasipungo¹³; pero la complejidad grupal estaba intermediada por imaginarios étnicos, económicos y el origen popular de Michelena remarcaba las diferencias no obstante la anécdota que el mencione como un chiste: “mi [trabajo] en el teatro de sala como indio, mismo”.

Tras estos acontecimientos él empieza a explorar otras posibilidades de expresión y aprendizaje teatral. En 1978 por invitación de su amigo “Tamuka” actúa en una obra del grupo Umakantao y ese acercamiento al teatro callejero fue substancial en la decisión de vida del actor.

Luego se integró al Grupo Malayerba¹⁴, en 1981 estrenó la pieza Robinson Crusoe y como dice la actriz de ese grupo “Charo” Francés “se fue porque quería trabajar solo en la calle” (Verdesoto, 2005: 61-62). Luego perteneció a los grupos “Teatro de la Unión Nacional de Educadores, Zumbambico, Ollantay, Compañía de Teatro y Teatro de la Calle” (Velarde, 1990: 51).

Estaba “hastiado de los espacios teatrales formales (...) [Fue] tomado inicialmente como un lunático o un payaso fuera del circo, termina instalándose en el parque El Ejido para presentar sus actuaciones” (Ibarra, 1998: 75). Tanto en las plazas como en el parque “crea un público y se convierte en un artista exitoso que llena escenarios teatrales” (Ibíd.) manteniendo como sitio de contactos “el kiosco de caramelos de su madre, en la acera de la Maternidad Isidro Ayora [a cuatro cuadras aproximadamente del parque]” (Verdesoto, 2005: 35). Conozcamos a su grupo.

¹³ Versión teatral de la novela indigenista homónima de Jorge Icaza publicada en 1934. Expone las condiciones de sometimiento de indígenas y sus familias en las haciendas en la sierra de Ecuador por parte de los “huasipungueros”, es decir los terratenientes. La conquista española en el siglo XVI introdujo la Encomienda, institución que entregaba dotaciones de indígenas a los hacendados, para que sean cuidados y evangelizados. Ellos vivían y trabajaban por generaciones bajo condiciones laborales extremadamente hostiles y un sistema de préstamos por servicios de salud, religiosos y celebraciones.

¹⁴ Malayerba se funda en 1978, en este grupo confluyen conocimientos teatrales y experiencias humanas de la española María del Rosario “Charo” Francés (Pamplona, 1949) quien “cursó la licenciatura de Filosofía Pura en la Universidad de Navarra, Estudios Teatrales en el T.E.I. (Teatro Experimental Independiente del maestro William Layton) en Madrid y en la Universidad de Middlesex de Londres” (Verdesoto: 2005, 37) y los actores argentinos Arístides Vargas (Córdoba 1954) y Susana Pautasso. “Los dos eran exiliados políticos y los tres [éramos] actores (...) [dice “Charo”] con la necesidad de hacer teatro desesperadamente” (Ibíd., 43). Carlos Michelena y Lupe Acosta se suman a este proceso de trabajo “ya que éramos diferentes teatrales, técnicos y teóricos la premisa fundamental era buscar acuerdos y para ello elegimos estudiar algo que yo desconocía en absoluto, y que ellos tenían una información bastante precaria: la Creación Colectiva. Partimos del pequeño método que Buenaventura tenía publicado en ese momento en la Revista de teatro española Primer Acto (Ibíd., 25). Michelena se nutre de elementos fundamentales de la práctica teatral y la generosidad pedagógica de “Charo”, alumna de Layton, formado en Neighbourhood Playhouse. Es decir, en una de las tres escuelas pioneras en Nueva York del “Sistema de Stanislavski”. A saber, el Laboratorio Teatral Americano (1924), el Actor’s Studio dirigido por Elia Kazan (1947) y el Neighbourhood Playhouse (1925) (Ibíd., 194). Esta heredad de los conocimientos técnicos y prácticas teatrales de vanguardia en su momento, dieron a Carlos Michelena condiciones especiales para el desarrollo posterior de su propia técnica y metodología de creación teatral.



Foto 11: Ruedo de Carlos Michelena en los años 80 en Quito. Tomada del Anexo 2 de “Michelena: un comunicador popular” Tesis previa a la obtención de la Licenciatura en Investigación en Comunicación, Facultad de Comunicación Social, Universidad Central del Ecuador. Autora María Elena Velarde, 1990.

1.1 Grupo “Teatro de la Calle” de Carlos Michelena

En los años 80 llega por las mañanas Michelena a la esquina entre la Av. 6 de Diciembre y Av. Tarqui de El Ejido. Poco a poco con un “espíritu de plaza pública” (Bajtín, 2003) se arremolinan personas. Uno de sus personajes dice:

¡Me muero! comadre, ¡vea! ¡vea!
 ¡me muero! ¿qué hará ese loco ahí?
 pintado la cara de blanco
 ahí en el parque, ¿no le ve?
 ¿Loco será? ¿Vago será?
 ¡Me muero! ¿qué será? (Michelena, citado por Velarde, 1990: 74).

Este parlamento revela el sentido de control social que se despliega en el parque y en otros espacios públicos, que cuestiona a una persona que no lo transita con rapidez, sino que se queda en él y por eso pasa a ser sujeto de sospecha e inmediatamente crea incertidumbre “¿qué hará ese loco ahí? pintado la cara de blanco”. Se remarca el estatus o prejuicio que cuestiona si “¿loco será?, ¿vago será?”. Esa ironía frente a los valores morales ha sido un elemento farsesco de gran atracción popular en el trabajo de Michelena.

Al ruedo del parque llegaron curiosos y aprendices. Marisela “Churos” Valverde fue una de las primeras mujeres que se incorpora a esta actividad como Dora Cadena y Eugenia Pérez, entre las más relevantes representantes de los años 80 y 90. “Churos” dice

El trabajo en la calle es apropiarse del espacio, estar en él, formar parte de él, en el parque de El Ejido, el entorno de nuestro público era variado, [era] estar en contacto con el movimiento del mundo cotidiano y al mismo tiempo escapando de lo cotidiano (MV, 5 de febrero de 2010).

El “escape de lo cotidiano” en la metodología teatral macerada con la experiencia del trabajo fortalece los mecanismos de transmisión del legado del teatro callejero. Donde las rutinas de ejercicios físicos, expresión corporal, producción y proyección de la voz, improvisación, uso de maquillaje, máscaras, vestuario, utilería y creación “colectiva con frases y textos de autores latinoamericanos: Carlos Fuentes, Eduardo Galeano, Pablo Freire y García Márquez” (Ibíd.) eran un atractivo más del ruedo del parque. Es decir el parque era la sala de ensayo y estreno al aire libre de los espectáculos del grupo conformado por Carlos Michelena, Pancho Aguirre, Yuri Acosta, Eduardo Bueno y Maricela “Churos” Valverde. Lo mismo irían “por la tarde a la Plaza Bolívar, San Blas, Plaza Chica, Plaza del Teatro y La Marín” (Ibíd.). Maricela recuerda que

las obras eran coloridas a veces se veía como un circo, tocábamos un par de canciones, las comadres que se encuentran, historias de bolsillo: el bus, el concripto, los partidos políticos, el ángel: el señor muy bueno con las alas enormes, la historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada (Ibíd.).

En cuánto a la técnica

El trabajo era en diferentes niveles, el actor jugaba con máscaras, maquillaje blanco que se hacía con fórmula propia no tan aconsejable¹⁵. Luego con elementos como cintas de colores, en lo posible todo liviano porque tocaba cargarlo en la alforja de nuestros hombros (Ibíd.).

La presencia del “maquillaje blanco” en el teatro callejero de Quito tiene referencia en el Grupo Umakantao a fines de los 70 (Ver Capítulo II), Michelena lo conoce allí pero su búsqueda personal y formación autodidacta hace que lo adopte como principal elemento de su personaje callejero. Él considera “una necesidad emplear una máscara, [como] un remitente evidente” (CM, conversatorio 5 de febrero de 2010) que “enriquece el lenguaje gestual y es aprovechado por el actor frente a los espectadores en la representación de los personajes” (Velarde, 1995: 92).

¹⁵ De los años 80 a la actualidad el uso del maquillaje en el teatro de la calle se ha difundido como la “máscara michelenesca”, aplicada con los dedos en el rostro. Dicha fórmula tiene difusión en sectores populares de las artes escénicas de tipo “graso” en variados colores. Desde los años 90 se destaca el uso de maquillaje de teatro importado en circuitos de “alta cultura” y Kryolan es la marca alemana favorita.



Foto 12: Carlos Michelena se maquilla en los años 80 en la Plaza Chica del Centro Histórico de Quito. Tomada del Anexo 2 de “Michelena: un comunicador popular” Tesis previa a la obtención de la Licenciatura en Investigación en Comunicación, Facultad de Comunicación Social, Universidad Central del Ecuador. Autora María Elena Velarde, 1990.

Todo maquillaje resalta de manera intencional las facciones y gestos del rostro. En el caso del teatro de la calle a la “máscara michelenesca” (ver foto 12) se convierte en un referente visual del teatrero. Se parece a la del mimo albo, o sea, la que cubre todo el rostro pero ésta de manera deliberada no pinta los ojos y su inmediato contorno.

Desde el lente antropológico de Cánepa (1998) el “poder utópico de la máscara es la doble capacidad para objetivar y transformar [a quien la usa]” (Cánepa, 1998: 18), porque “la más máscara no es sólo un medio para representar identidades imaginadas, sino que permite la apropiación e incorporación de aquellas como verdades esenciales” (Ibíd.). Entonces el teatrero/a al maquillarse frente al público se mimetiza con un sentido festivo, lo que “en términos rituales significa descubrir su poder transformador y su capacidad de mediar entre identidades” (Ibíd., 238) de los personajes teatrales femeninos, masculinos, objetos, animales y otros.

Si bien a fines de los 70 ya hubo una mujer en el elenco del Grupo Umakantao (Santuzza Oberholzer tocaba la guitarra y estaba tras el teatrino de los títeres. Ver Capítulo II). En esta ocasión el Grupo Teatro de la Calle tuvo en su elenco a varias mujeres. Maricela comenta que “en los años 80 se nos exigía desde los imaginarios de la sociedad representar el papel de la mujer moderna, aplicada, amable y dócil” (MV, 5 de febrero de 2010). Estos roles eran condicionados por la educación, la familia y las enseñanzas religiosas “para la conformación de matrimonios a temprana edad o por embarazos forzosos, sin una comprensión de lo que comprendía la sexualidad” (Ibíd.) entonces, dice

(...) en mi caso tuve que confrontarme conmigo misma, con las confrontaciones culturales, sociales, políticas y psicológicas del histórico rol que tenía que representar una “buena chica”. Defendiendo con la mística de trabajo el teatro [y] la necesidad del alma de expresar su sentir (Ibíd.).

El primer día de trabajo de Maricela inició, como todos a las 8 am “el sol se estaba calentando en el piso de hierba húmeda, había un poco de basura y teníamos que limpiar el lugar donde íbamos a movernos” (Ibíd.). Ella, como las otras compañeras primero tenía que vencerse a sí misma y luego aprender a ser inmune a comentarios subidos de tono, piropos, silbidos e insultos morbosos que insinuaban que era mujer de la calle; pues “sí era muy mal visto que las compañeras hagan teatro [de sala como en el Grupo Ollantay] peor aun en la calle” (DT, 12 de agosto de 2010).

Ella dice “el corazón me estaba latiendo, yo tenía miedo de los demás, vergüenza de las personas que me estaban viendo y de las que no. Cerré los ojos en el empeño de lanzarse al vacío. Pero el cuerpo se le paralizó “no podía moverme, empecé a observar y a hacer concientes algunas partes del cuerpo, si tenía que decir un texto era dicho... solamente salían sonidos inentendibles”, por lo que fue abucheada y sólo logró recuperarse “con técnicas de relajación el espacio del teatro de la calle me acogió” (MV, 5 de febrero de 2010)..

Pancho Aguirre actuó en el Grupo Teatro de la Calle entre 1983 y 1986, indica que se trabajaba conforme a la corriente contemporánea de Grotowski¹⁶ y se buscaba “apelar

¹⁶ La propuesta de trabajar “hacia un Teatro Pobre” parte de la investigación sobre la naturaleza de la actuación, instaurando un entrenamiento que permita al actor construir su propio lenguaje, a partir de sus dos herramientas: el cuerpo y la voz. Surge de los postulados del polaco “Jerzy Grotowski (1933-1999) quien trae a Occidente la vitalidad de elementos del teatro de Oriente. Indaga la acción física de los actores postulada por Stanislavski y Meyerhold, a partir de las tradiciones Kathakali hindú y Noh japonés. Entiende el teatro como un espacio de comunicación espiritual donde se celebra una ceremonia y los espectadores llegan a la catarsis. La representación para Grotowski es un acto ritual, en el cual el público participa directamente porque está situado muy cerca de los actores. La idea de ‘teatro total’ propone suprimir elementos para que el hecho teatral alcance su pureza. Dice, que el teatro puede existir sin luz, sin música, sin vestuario, sin decorados, sin texto, pero no sin actor, por lo que el principio del ‘teatro pobre’ es el actor en el eje del espectáculo y eje del teatro contemporáneo (Verdesoto, 2005: 22).

a la imaginación y [a lo] lúdico [porque] “hacer “teatro pobre” no es hacer un teatro zarrapastroso” (PA, 17 de septiembre de 2010) y añade que

(...) en la calle debe tenerse la conciencia que la gente se queda un ratito y se va, cada parte debe tener su condumio, usar un lenguaje cercano a la gente y hay una magia. Se debe entrar necesariamente en otra relación con la gente de la calle, sientes que la calle te protege (...) la calle no admite alineamientos (Ibíd.).

La “magia” es el espacio de liminalidad (Diéguez, 2007) que engancha al público en un acto de comunión afín a la concepción de que “la calle no admite alineamientos” de modo que el Grupo Teatro de la Calle se debatía entre “confrontaciones con ciertos grupos y por el permiso que otorgaban para trabajar las instituciones públicas la Sanidad y el Municipio” (MV, 5 de febrero de 2010). La Sanidad, porque más de una vez, estos actores callejeros vendieron naranjas al final del su presentación y con el Municipio por la ocupación sin “permiso” del espacio público. Los mencionados permisos iban en contra de su principio de autonomía.

La independencia [capaz de producir] el signo [el gesto auténtico del teatro de la calle] y que no es subsidiaria del partido, la fundación, la organización, la iglesia, de nada, es una propuesta independiente. [Destruye el] sentido de hipernormatividad [del uso del espacio público y] se vuelve un espacio de resistencia mediante la comunicación directa. Una cosa es hacer una obra y sacarla a la calle y otra hacerla en la calle con temática, códigos, vivencias y toda la energía en vivo. [Por eso] después de una función se siente el cuerpo de otra manera (PA, 17 de septiembre de 2010).

Aguirre enfatiza en que sólo en condiciones de “independencia” hay capacidad de producir un “signo-gesto” de autonomía con el poder y destruir la “hipernormatividad” del espacio público mediante la comunicación directa con la gente.

El otro desafío de los teatreros se orientaba contra el poder que, en nombre de la modernidad, desautorizan estas expresiones populares y las reprimen dando continuidad histórica del “paradigma civilizatorio y disciplinario” (Kingman, 2009: 24) donde el ornato y las buenas costumbres son privilegio del las élites y a las expresiones públicas de los sectores populares a la fuerza deben canalizarse “civilizada y disciplinariamente” en la calle, sitio de interrelación obligado. Entonces el teatro callejero toma la característica de una asamblea pública que alarma a los entes de control civilizatorio por lo que se diga, se oiga o se haga y pone en primera plana “el problema [de] confrontación con el aparato y el sistema en general” (MV, 5 de febrero de 2010).

El Grupo, como la mayoría de teatreros de los años 70 y 80 “tenía claro el compromiso político, [no como] ahora se le ve como un signo artístico más, sino como los signos

contestatarios frente al poder, a cualquier poder” (PA, 17 de septiembre de 2010). El trabajo del parque y las plazas no era suficiente para la subsistencia. El ruedo cerraba con una o dos pasadas de sombrero la venta del material que era por ejemplo historietas de Carlos sobre la obra o el folleto que enseñaba cómo hacer maquillaje.

Y “nos ayudábamos haciendo temporadas en sala, vendiendo funciones, [a más de presentaciones] para estudiantes y organizaciones sociales” (Ibíd.) con quienes se acordaba recoger los aportes económicos del sombrero más el transporte, la comida y el alojamiento. En ese tiempo

(...) se daba por sentado que no tenías que cobrar, pero a la orquesta sí le pagaban y con ese sentido cristiano de la culpa o “compromiso” tenías que aguantar cualquier comida y cualquier lugar para dormir. [Ese “compromiso” radical también] deja un mal sabor de haber apoyado a alguien de una organización popular que terminó siendo alcalde por un partido mafioso (Ibíd.).

Aguirre no cuestiona el “compromiso” en cuando a la postura ideológica, sino que alerta los bemoles de la trayectoria de dirigentes que surgieron en organizaciones sociales y terminaron en partidos políticos “mafiosos”. Más de una vez el poder buscó aliarse con la popularidad de teatro callejero de Michelena¹⁷.

Pero el compromiso y postura ideológica no era exclusiva del Grupo Teatro de la Calle, sino de tantos miembros activos de la Coordinadora de Artistas Populares y de la ATT. El grupo de Michelena se disolvió a fines de los años 80, él continuó solo.

La convivencia en grupo a mí, por cualquier razón no me ha funcionado, he aprendido sí, aprendo de cada instancia de relaciones, de lo que es la disciplina, el compromiso, de lo que es la honestidad, la sinceridad, la frescura de mucha gente joven que entra a esto (CM, 5 de febrero de 2010).

¹⁷ Una anécdota cuenta que en 1995 el Prefecto de Pichincha Federico Pérez patrocinó un proyecto de difusión incluía a varios grupos de teatro y cuando Pérez vio que tenía buena convocatoria en los barrios citó a Michelena para decirle que quería su apoyo para candidatizarse a la alcaldía y le dijo “piense bien con su mujer y con sus hijos. –Carlos recuerda– después de pensar en la práctica de los Municipales: al balde [de la camioneta], garrote y ¡llévase!, dije entre mí, si gana ese *man*, yo puedo pedir que derogue esa ordenanza municipal que permite que vaya la Carcelera robando las cosa de la gente [vendedores ambulantes y], que Agosto Mes de las Artes, no solo sea en agosto, sino que hagamos como estábamos haciendo, cada quince ir a difundir a barrios periféricos el trabajo artístico. Y que el teatro que tienen botado ahí en el Consejo Provincial, que no usan sino de bodega, nos presten a los artistas para hacer temporadas” (CM, conversatorio 5 de febrero de 2010). El prefecto aceptó y firmaron un contrato. Entonces “preocupado el [otro candidato el] señor Mahuad que el otro candidato estaba subiendo con mi apoyo, contrataron artistas conocidos míos, para qué decir nombres (...) Los dos candidatos indirectamente [nos] usaban y me montó a mí una periodista María Belén Arroyo [la noticia] de que a mí me habían dado 65 millones de sucres para apoyar al candidato Federico Pérez, trastocó los términos, las notas y el contrato que teníamos ya en medio camino (...) cuando yo iba a los canales para rebatirle eso, me decían que no hay chance porque ya la pauta está cerrada” (Ibíd.)

Fue así que “muchacha joven” siguió el ejemplo de Michelena. A fines de los 80 y en los 90 proliferaron los aprendices y copistas, atraídos por el éxito nacional e internacional del teatrero. Como señala Ibarra fue un momento de “auge teatral”, pues “su ejemplo se ha multiplicado: actores más o menos improvisados ganan la calle y también reproducen la probada fórmula de Michelena” (Ibarra, 1998: 75).

1.2 Don Carlos enseña en la Meca del Teatro de la Calle

Reciban un saludo cordial
de este cuentero callejero,
que este día viene a hacer
unas escenas típicas
de esta sociedad típica (Michelena citado por Velarde, 1990:73).

Santiago Rivadeneira¹⁸ considera que Don Carlos¹⁹ concibe el teatro de la calle “desde la estética, el pensamiento, lo creativo y lo popular escénico” revelando preguntas y aventurando respuestas públicas a “este sistema contumaz que crea debilidades existenciales y de sobrevivencia en muchos aspectos” (SR, 4 de febrero de 2010) por tanto, el trabajo “popular escénico” de Michelena es “producto de esa agresión del sistema que crea resistencias en la literatura, en el arte.”

En la siguiente tabla 1 que toma los datos de María Elena Velarde consta el repertorio en los años 80. El 50% trata de historias de represión y corrupción del Estado, el 25% de personajes marginales y el restante 25% de temas de personajes cotidianos autoritarios. Velarde indica que Michelena argumenta que

el arte callejero es un medio para decir cosas crueles y deshumanizantes que veo a diario y la impotencia para resolverlas me impelen a reproducirlas escénicamente. Un instinto natural, la autodefensa de un espacio [público donde] predomina la coba y el argot (Velarde, 1990: 51-52).

Bajo la palmera más alta del parque El Ejido hacia la esquina próxima a la Av. 6 de Diciembre y Av. Tarqui, Don Carlos se presenta y transmite el legado del teatro callejero. Llegó allá “porque no [le] dejaban [trabajar] en los espacios abiertos del centro [de la ciudad] y el parque no tiene dueños, el parque es de todos” (CM, entrevista 23 de agosto 2009). Es decir el “acontecimiento de lo real” (Diéguez, 2007: 69), la real dificultad de trabajo callejero en el centro se convierte en un “catalizador del [nuevo] espacio estético” (Ibíd.).

¹⁸ Crítico de Arte, investigador de artes escénicas, columnista de varios periódicos y revistas del país.

¹⁹ Es la manera como nominan a Carlos Michelena sus discípulos y demás personas que conforman el micro mundo callejero de Quito.

Ya no se trata de una plaza de alta circulación, sino de un parque que se enriquece como un “nuevo espacio compartido” (Kingman, 2009) con el piso de césped, olores a eucalipto, pino y comidas populares y la sombra de los centenarios árboles.

En el parque “la relación con el público es más viva, uno tiene que estar pilas para saber, primero que nada, no choquear con esa cosa imprevista, luego no perder tu público y lo importante, no dejar a un lado el discurso que has estado planteando” (Larrea, 1995: 104).

En el parque se agrupan al ruedo callejero diferentes sectores sociales que se encuentran de paso y tienen disímiles participaciones. “Por ejemplo, entra un coro de prostitutas a las 11:30 am cuando ya tengo [reunida a la] gente, y ese coro de prostitutas chumadas y de todo ¿no?” (Michelena citado por Larrea, 1995: 105) se suman al público, no sólo a observar sino a “armarme relajo, a insultarme y todo” (Ibíd.).

Tabla 1: Michelena, temas y personajes			
El Estado		Personajes	
Temas de Represión Estatal	Escándalos de Corrupción Estatal	Marginales	Cotidianos
Policía (SIC)	Las comadres (caso negociación aviones Fokker)	Vendedor de El Comercio	El profesor
Centro de Detención Provisional (Homosexual)	Comadres (Caso Torbay)	Niños cantores (buses)	La secretaria (temblor)
La Carcelera	La burocracia	Enfermo (bus)	Los amigos
Marginal (cadena)	Paro de transportes (vecinas)	Niños trabajadores	Personaje de la calle Maldonado
El Cuartel y las Fuerzas Armadas		La historia del Inmigrante 1	Hare Kishna
La muerte			

Elaboración propia. Fuente: Velarde (1990: 53)

En esos momentos se sopesa la experiencia del oficio de Michelena y su capacidad de manejar conflictos con el público de la calle a pequeña escala. Él se pregunta “¿qué hacer frente a ellas? eso nunca [pasa] en un teatro de sala, jamás” (Ibíd.) Entonces su agencia es “la improvisación, el elemento del juego y tal, [ser] más vivo, contestatario” (Ibíd.). Retoma la leve calma el ruedo y “se mete un perro, sí las naranjeras, sí los heladeros,

[llega] la policía los del PAI [en] las motos (...) [y] estos elementos no te permiten que el arte sea repetido y ¡zas! [lo superas, sigues la escena] para mí eso es lo rico” (Ibíd.).

El sistema estético que Michelena llama “al aire libre” o “estructura abierta” (Sallazar, 2002) surge de la dinámica de los comediantes, juglares y rapsodas. Indica:

(...) uno se ve tierno al lado de ellos y han pasado cuántos años. La esencia de los comediantes ha sido y sigue siendo –pienso– que los comediantes mantienen principios más allá de lo económico, la figuración y tal, [la] fama²⁰, el confrontar al ser humano al Estado. Cuando los comediantes andaban de pueblo en pueblo (...) lo único que les importaba [era] ir a los pueblos para saber qué tema podría ir su teatro a develar, que sea aplicada la justicia, que no se ahorque a inocentes, que no se persiga a gente humilde, decir, que sirva [para] que la convivencia social sea equilibrada, sea justa (CM, 5 de febrero de 2010).

El adjetivo “tierno” es usado con la connotación etérea, no como sentimiento, esta reflexión la hace con más de treinta años de carrera. La referencia de “los comediantes” tiene relación con la juglaresca europea medieval y renacentista, en tanto que el “sentido social” es la línea principal en su práctica sustentada “en conversaciones con sus amigos intelectuales (...) pero sobre todo de las clases que en sus nocturnidades tenía-tiene con sus pares: los pobres más pobres de su barrio, los borrachos, los ladrones, las prostitutas, los guambritos fundadores” (Aguilar, 2005: 54).

La capacidad de cruzar saberes con estos sujetos le otorga una panorámica vital llena de contrastes y es en la creación de sus personajes y obras cortas, que él llama con el anglicismo sketch, donde imprime su punto de vista radical y transmite su legado. Pero

La “creación” es la confluencia de un habitus socialmente constituido y una determinada posición ya constituida o posible en la división del trabajo de producción cultural (...); el trabajo con el cual el artista hace su obra y, de manera inseparable, se hace a sí mismo como artista (Bourdieu, 1984: 228).

Don Carlos “hace su obra y, de manera inseparable, se hace así mismo como artista” porque el parque se convirtió en el ambiente idóneo para el estudio, experimentación y desarrollo de la técnica de actuación en espacio abierto de Don Carlos, que además goza del imaginario de prestigio de la capital, como centro o “meca” de producción del teatro callejero en el país. Al “hacer su obra” se hace a sí mismo en el ruedo, donde confluye el público y los aprendices que se inspiran con este maestro, quien dice que “las motivaciones cada vez en mi vida se van clarificando, el arte para mí me sirve de pretexto para tener un acercamiento a los problemas de la gente y a través de ellos ir descubriendo los míos mismos” (CM, 5 de febrero de 2010).

²⁰ Michelena acostumbra argumentar “dicen que soy famoso. Están equivocados: solo soy popular” (Rivadeneira, 2008: 48). Sentido de autoidentificación con sus orígenes y los mayoritarios sectores de su trabajo.

Asiente

(...) mientras más pasa el tiempo veo [a los problemas] más pesados y son bien jodidos, la soledad a uno le agobia pero cuando sale al escenario tiene que aplicar el famoso método del señor Stanislavski [el sí mágico, la memoria emotiva] o algún ejercicio yoga o contar tachuelas en el suelo para que se te baje el ánimo y sí enseñar otra historia, compartir otro ánimo a la gente y pienso que es jodido y que alguna vez ojalá logre estar en paz conmigo mismo” (Ibíd.).

“Contar tachuelas en el suelo” es una metáfora del carácter volcánico de Bruno Pino, porque es de “pocas pulgas” (AC, 24 septiembre de 2010) al “personifica[r y además] identificar el despotismo y las pautas de discriminación” (Ibarra, 1998: 75) en sus historias. Más allá del mal genio, es bien sabido que Don Carlos está listo y dispuesto para presentarse en eventos de solidaridad que recauden dinero para remediar de algún modo las angustias de personas desesperadas por temas económicos principalmente de salud.

Como él diría, siendo “un juglar” [justiciero]²¹ y con una ética económica que no todos los teatreros han emulado.

Él dice:

Porque lo mío es otro negocio, como si de pronto me ven en la calle y hay gente que viene del banco y me dicen que me dan unos 100 USD que vaya a entretener al personal. Les digo: no, y [dicen] ¿qué es, pues, si usted aquí cuánto saca? Les digo: ese es otro problema porque yo no vengo aquí por el dinero. Me dicen que porqué no voy allá, digo, bueno puedo actuar para la gente, están en su derecho los del banco pero con una sola condición ¿cuál? de que venga la gente del banco acá al parque. - ¿Y cómo vamos a hacer eso? - ¿Y cómo voy a ir de gratis dónde ustedes?, no hay tal (CM, conversatorio 5 de febrero de 2010).

²¹ Señalo tres situaciones que contrastan la tesitura humana de Michelena: la apertura del ruedo callejero a la venta ambulante, un testimonio de gratitud y otro de inconformidad. a) Un domingo de 2005 en el Programa de Peatonización del Municipio participó Michelena. Presencí que él hizo un intermedio en su actuación para que una familia venda comestibles de elaboración casera. La persona responsable del Programa le recriminó que estaba prohibido vender en el ruedo auspiciado por el Cabildo a lo que hizo caso omiso el Miche. b) Teresa Ramos, actriz y coordinadora del actual Grupo Umakantao [ahora la escriben con “c” y no con “k”, como en sus orígenes] conformado por ella y su esposo Iván Pino dijo: “yo quiero hacer un reconocimiento grande todo corazón a nuestro maestro Carlos Michelena porque a parte de lo que él ha sabido liderar con las debilidades y con dolores de los compañeros. Hasta que me tocó a mí [una operación urgente de vesícula], él estuvo junto a nosotros, salimos del apuro [hicieron una programación en el Teatro Nacional de la CCE en marzo 2008], salimos de la calamidad de cuando uno cree que va a morir [lágrimas c] Gracias Carlos, te hago este agradecimiento público que creo que vale la pena, gracias”. (TR, conversatorio 5 de febrero de 2010). c) A fines de los 90 la señora Chamorro estaba muy enferma y su hijo “Ñañón” Alberto Cuesta organizó el evento “Salsa, sabor y sandunga” en el Teatro Gran Colombia de Ibarra, donde la principal atracción era Michelena, quien le dio al organizador “dos fotos blanco y negro para los boletines de prensa y quedamos que le pagaría todo después de su presentación, como lo había hecho dos años antes en un programa que organicé con la municipalidad de Cayambe” (ÑAC, entrevista 29 de octubre de 2009). Michelena no llegó, hubo tremendo relaxo, se tuvo que devolver el 40% de las entradas y “el 60% se quedó satisfecho con la presentación del músico y cómico Carlos Clonares y Joselo Aguirre. Mi secre y alumnos [del taller de teatro Ceforma] fueron hábiles en controlar esa situación aduciendo la gravedad de mi madre y la mala fe de ese individuo” (Ibíd.) Finalmente no lograron reunir el dinero indispensable para la operación de la madre enferma, quien estuvo entre el público para ver por primera vez al ídolo que no llegó. Ella murió y Ñañón dice “Mamá quedó hecha pedazos por la irresponsabilidad de este mal compañero. Aun tengo deseos de sacarle la piel con un alicate por el mal que nos hizo a mi familia y a mí” (Ibíd.).

Uno de los principios del trabajo y la generosidad de enseñanza de Don Carlos radica en que “yo no vengo aquí por dinero”, aspecto controversial porque el prestigio del teatrero le posibilita numerosas propuestas de contratación en la ciudad, el país y países de alta migración ecuatoriana como EE.UU., Italia y España. Pero al establecer reglas sin obligación monetaria, prima la responsabilidad moral. Todo esto forma parte del imaginario sobre el arte, lo que debe ser el artista y el arte que se constituyó en los 70 y que Michelena, Guevara y otros artistas han querido mantenerse fieles.

Mecanismos de transmisión del legado

La validez de los mecanismos de transmisión del legado del teatro callejero, en el caso de Don Carlos se legitiman con

(...) constancia, constancia como el que más, valor, fortaleza, tanto espiritual como física, una eterna juventud, una consecuencia permanente y plena por los intereses de los más necesitados, una identificación total, una enorme creatividad mágica fundamental [que es la] esencia en todo lo que ha hecho [a más de] una enorme sensibilidad (AOT, conversatorio 5 de febrero de 2010).

Inicia con una rutina de expresión corporal, calentamiento vocal y la máscara a partir de pintarse o maquillarse la cara de color blanco, con excepción de la zona de los ojos. La máscara michelenesca se transforma en heredad, de manera consciente o no, por parte de otros teatreros callejeros en la ciudad y el país²².

El novel aprendiz se acerca y lo primero que debe aprender es analizar “dónde poner la energía para que las cosas cambien [y] es el principio que sostiene esa decisión y esa actitud [en el teatro]” (SR, 5 de febrero de 2010).

La “energía” es el punto de la explosión de lo “liminal” que es “una situación vivenciada por una práctica experimental, o al menos no tradicional” (Diéguez, 2007: 19) que atrae y controla el magnetismo de la atención del público en el ruedo. El público “como decía el Bruno ¡vamos a enfrentarnos a ese monstruo de las mil cabezas!” (CM, 5 de febrero de 2010), porque las reacciones son insospechadas “va a haber alguien que no empatiza en tu discurso, no va a haber química siempre [y reflexiona Don Carlos] o sea, no hay una sola vez que yo salga a un escenario y haya gente que te ve así y no entra, pues, está en su derecho” (Ibíd.).

El “entrar” es encontrar un alto grado de unión en el ruedo que debe propiciar la técnica del teatrero al público. “Entrar” es dejarse llevar por la imaginación y generar un ambiente de “*communitas espontánea*” (Turner, 1969: 132) de fracciones de minutos donde el público se siente en una “humilde hermandad general” (Diéguez, 2007: 39). Michelena reconoce este

²² Las notas de una clase completa pueden verse en el Anexo 7.

carácter liminal del teatro, el mismo que está dado por el momento de comunicación con el público.

El público para mí es el reto y es la razón de vivir del arte. Si no hay la comunicación hacia el público ¿quién aprecia tus ideas?, ¿a quién propones tus valores?, ¿con quién compartes tu quemarte un rato el seso haciendo una máscara o rehaciendo y recociendo un vestuario?, ¿para quién pintas? O sea, el público es el nervio de todo (CM, 5 de febrero de 2010).

El aprendiz se lanza al ruedo después del maestro y debe conseguir que el público no se le vaya y que los se incorporan en ese momento al parque con sus preocupaciones “al cuarto de hora, veinte minutos [hayan] cambiado de ánimo”. La gratificación es mayor si “el chamo que está así en la silla de ruedas, que te hace así (gesto con la mano y mirada) ya es bastante, eso, no” (Ibíd.).

La enseñanza al novel teatrero conlleva un grado de estima y respeto al público. El público no es un monolítico genérico, Michelena se refiere al público de los espacios populares y masivos con quienes el lenguaje oral y gestual parte de convenciones mutuas, pues “ha hecho que sus espectadores se identifiquen con los personajes y los sketches michelinescos ya son parte del imaginario social ecuatoriano” (Aguar, 2005: 56).

Mientras que en el interior del “teatrero en entrenamiento” las emociones de la práctica teatral al aire libre se suma el prestigio de estar “ni más ni menos en “la meca” porque habría que decir que Quito es el centro cultural y en última instancia el público aquí es más crítico” (GC, 16 de septiembre de 2010).

En este sentido múltiples expectativas conviven en el proceso de transmisión del legado callejero y Don Carlos advierte

A mí lo que me preocupa a esta altura es la calidad y la condición de los artistas que salen al aire libre a ofrecer ¿qué a la gente? entendamos que el teatro no es solo la palabra, el buen disfraz o el chiste fácil a veces camuflado de social. Tirar cualquier ocurrencia contradictoria o estar con instancias del gobierno y salir a la calle y decir que uno critica al gobierno (CM, 5 de febrero de 2010).

La cita anterior corresponde a la reflexión de Michelena con más de tres décadas de experiencia en el teatro callejero, él admite que sus preocupaciones son “la calidad y la condiciones de los artistas”; pues tras el boom de los copistas michelinescos de los 80 y 90, pocos se legitimaron en el oficio y los demás quedaron en el sin lugar de la expulsión o renuncia a la plaza pública, pues no les dio la talla y la formación actoral, quedándose con “el buen disfraz o el chiste fácil a veces camuflado de social”.

Michelena reniega del “chiste fácil” del ruedo callejero, así como las prácticas personales “camufladas de [razones] social[es]” porque reconoce que fue “nutrido de las filosofías de su momento, de los principios socialistas, de querer una sociedad más igualitaria, más justa, de querer una vida digna” (CM, 5 de febrero de 2010). En este sentido advierte que cuanto ese tipo de planteamientos teóricos de “ideologías excluyentes se vuelven nada más que palabras (...) mucha gente que yo he conocido con ese discurso andan siendo asesores de los gobiernos de turno, anda salvando ellos y su séquito más próximo su estatus y tal (Ibíd.).

Propone “ser honestos, ser honrados con lo que hacemos ante el público y cómo vivimos, eso no más” (Ibíd.) conceptos filosófico morales que ahora constituyen el aura de su prestigio y le poseionan como el eslabón técnico entre el teatro de la calle de los 70 y de inicio del siglo XXI porque

(...) pienso de qué las cosas que no están codificadas tienen la posibilidad de ser libres, eso en cuanto a lo que podría ser un teatro informal, espontáneo, sincero de compromiso con uno mismo y de tener la valentía de saltarse a veces esos parámetros que te establece una sociedad mediocre, arribista, como cuando viene determinado todo por el capital, (...) [por] dirigentes extremistas (...) con hambres atrasadas y tal (Ibíd.).

En este sentido se le pregunta a Michelena ¿cuál es la concepción actual de su trabajo? y responde: “el arte y la cultura objetora” (Ibíd.) en la búsqueda de otro tipo de parámetros con “la valentía de no buscarles títulos [a los hijos], sino de [sean] seres humanos portadores de valores de respeto en la vida diaria” (Ibíd.). Concluye diciendo “creo que más me aproximo a lo que son los *underground*, los sufíes, los *hippies*, la gente psicodélica, los del rock, los del tope y ahí no más” (Ibíd.).

1.3 Los Cachay también enseñaron en Quito

Los cómicos peruanos Cachay influyeron en la consolidación del “auge teatral” (Ibarra, 1998) de los años 80 en Quito. “Iban y venían entre 1980 y 1984” (GC, 16 de septiembre de 2010), se presentaban en plazas del centro y en el parque El Ejido. Su presencia coincide temporal y espacialmente con el despegue de Carlos Michelena; siendo su estilo muy diferente al teatro heredado de los 70 al venir de una tradición distinta.

Mientras Michelena se construye y enseña mediante un sistema estético de teatro al “aire libre”, los Cachay “arman el ruedo y atacan al público” (García, 2002: 65). Primero eran tres, luego quedaron dos, los Cachay reproducen una técnica que imperaba en

Perú²³ de los 80 que consiste en “un combate diario: “el que tiene más saliva traga más pinol”, (...) la ley del más macho, entonces ¡plaf! ¡plaf! se pegaban ¡plaf! con manoplas²⁴ para llamar la atención” (GC, 16 de septiembre de 2010).

Los Chachay “se inmiscuyen de manera decisiva en la formación de nuevos teatreros callejeros (...) Dan giras por todo el país” (García, 2002: 65) adoptan en su discurso malas palabras ecuatorianas y las usan en el ruedo de manera triunfante porque “lo grotesco y lo obsceno está en la mala palabra que juega un papel importante como mecanismo de goce y de sentido, a partir de ellas lo popular urbano toma cuerpo [en un repertorio picaresco]” (Ibíd.).

El nuevo repertorio enriquece la “cultura popular de la risa” (Bajtin, 2003) tiene adeptos y detractores, gana públicos con censura y gran lucro. Porque brinda “intervalos de regocijo [en base a la patanada y palabron] desordenado en medio del orden diario, cada vez menos tolerados” (Averintsev et al., 2000: 143). Reciben diatribas porque antes de los Cachay el teatro de la calle “ya tenía un concepto [aunque] esquematizado del costumbrismo, la política y cosas así, por lo general sketches cortos [y] (...) por último es su derecho, comenzaron a botarse aquí con humor fuerte negro” (GC, entrevista 16 de septiembre de 2010).

²³ En Lima se dio el boom de los “Mimos Acuña” a partir de los 80 cuando muchos apostaron por este oficio, adoptan el vestuario de Acuña: camiseta de rayas blancas horizontales y pantalón negro y se lanzaron a la conquista teatral. Jorge Acuña Paredes el decano del teatro callejero peruano (ver Capítulo II) se va de Lima en los 80 por las tensiones políticas “del gobierno de la dictadura y del Ministerio del Interior [pues] he dormido 2.000 veces en las comisarías, no sólo yo y a la final fue una arremetida y dijeron que no pueden permitir el teatro de calle, no por su contenido político sino porque crea delincuencia y prostitución” (JAP entrevista 12 de septiembre de 2010). Él se radica en Estocolmo y no sigue acciones legales a ninguno de sus imitadores. Los Cachay manejan con experticia la técnica de “escena abierta” del maestro Acuña y le imprimen su estilo propio. Consiguen adeptos y aprendices en Quito y otras ciudades del país. En 2008 tuve la oportunidad de ver a una imitación de “Los Cachay” en el Parque Amazonas de la ciudad de Macas, donde no hay tradición teatro callejero; se presentaron tres tardes seguidas con poco público, la recaudación monetaria fue escasa y en la cuarta tarde la policía los desalojó sin que intenten volver a parque. Les pregunté si eran “Los Cachay” de los años 80 y respondieron: “sí, o sea sí, pero no, somos como los hijos, como los alumnos”.

²⁴ Las manoplas son guantes ovalados de cuero sintético que tiene por dentro esponja u otro material de relleno. Miden aproximadamente 40 cm de largo desde la muñeca de la mano, 20 cm de ancho en la parte más amplia y unos 4 cm de ancho. Las manoplas en el teatro de la calle de Los Cachay pueden verse como herencia de los títeres de cachiporra (Don Cristóbal y Rosita en España, Puch & Judie en Inglaterra, Guiñol en Francia, Polichinela en Italia entre otros). La técnica de animación de estos títeres incluye la participación del público, un ritmo acelerado y los golpes con la cachiporra (dos trozos paralelos del mismo tamaño de madera se juntan dejando una holgura que magnificará el sonido del golpe sin romperse, ni lastimar de manera severa a la víctima) que no se vincula con la violencia sino con una recreación grotesca que tiene la capacidad catártica de liberar la risa, porque es un golpe percutido que consigue la vibración acústico física del espectador.

Así como Don Carlos enseña en El Ejido, en el mismo parque Fernando Huertas ex alumno de los Cachay comparte sus conocimientos con nuevos cómicos²⁵. Inicia el entrenamiento con las manoplas y usa su cuerpo como una pizarra de aprendizaje, pues Huertas tiene las piernas de tamaño diferente y los Cachay, según testimonio del teatrero Gerardo Caicedo, le impulsaron a que aproveche su condición de “patojo” para ganarse la vida; situación que le caracteriza desde sus inicios.

2. Dinámicas de inclusión, permanencia, expulsión o renuncia a la plaza pública

Las mencionadas dinámicas parten del relato etnográfico de trayectorias personales y grupales de teatreros que inician sus labores en los años 80 y 90 a la luz del boom ocasionado por el éxito de Michelena. El primer acápite trata de los grupos de teatro de la calle²⁶ y el siguiente refiere a trayectorias de teatreros quienes trabajan de manera individual²⁷.

2.1 *Saltimbanquis y la búsqueda del rol activo del público*

El grupo surge en Quito a inicio de los 80 con un claro compromiso de creación popular y política

[Como teatrero] estás comunicando ideología, valores, estás transmitiendo siempre un discurso. Y en esta medida, tu trabajo termina siendo profundamente, esencialmente político, quieras o no lo quieras. Pero si tú estás consciente de eso, estás también comprometido con eso (Larrea, 1995: 97-98).

El “discurso” de Saltimbanquis es estético e innovador, al presentar por primera vez en Quito espectáculos callejeros como la animación y/o manipulación de muñecones o marionetas gigantes²⁸, como muestra la ilustración. Estos personajes encantaron al público;

²⁵ La escuela de los Cachay influye a los cómicos Fernando Huertas, Paolo Ladino y Chupacabras. Los dos últimos cuando inician el ruedo siempre indican que son cómicos y que por eso no se pintan la cara (con la máscara michelenesca), ni usan mucho vestuario. Advierten que su trabajo es el humor popular para adultos y manejan con solvencia la técnica de “escena abierta” (Salazar, 2002).

²⁶ La delimitación de esta investigación señala que el primer grupo de teatro de la calle fue Umakantao a finales de los años 70 (Ver Capítulo II). En el “auge teatral [callejero]” (Ibarra, 1998) de los años 80 y 90 se ubican a los grupos Eclipse Solar, Perros Callejeros y Saltimbanquis.

²⁷ Se advierte que entre los callejeros con procesos de inclusión y permanencia están los especializados en el humor, de los que se trata en el siguiente capítulo porque sus presentaciones incluyen productos audiovisuales.

²⁸ Los muñecones o marionetas gigantes podían ser animados y/o manipulados por una o varias personas. Saltimbanquis se inspira en los muñecones de Bread & Puppet (Pan y Muñecos), grupo norteamericano anti-capitalista fundado en 1963 en Nueva York por el alemán Peter Schumann y luego radicado en Vermont. Durante la guerra de Vietnam marcaron la vanguardia teatral titiritera. Similares a éstos son los Muñecos de Olinda en Brasil; pero no tuvieron la oportunidad de incidir en Latinoamérica como los de Bread & Puppet. (Notas propias de 1999 en la conferencia de Peter Schumann en la Clase de Títeres en el Instituto Superior de Artes de la Habana).

en las obras hechas sólo con muñecones y también en las mixtas donde los muñecones interactuaban con los teatreros.

Las obras del Grupo querían romper con la cultura oficial “que plantea solamente una actitud [pasiva] como espectador” y tras investigaciones de la *Commedia dell’Arte*²⁹, propuestas de *happening*, las primeras indagaciones de la fiesta popular andina y una gira a los pueblos negros del caribe venezolano “descubrimos que la única forma de comunicación en nuestro continente era la misma que tiene los africanos, que son los tambores” (Ibíd., 94).



Foto 13: Grupo Saltimbanquis en la obra *Apu Huayra* (el viento). Presentación en el parque El Ejido en los años 80. Archivo Saltimbanquis.

Entonces incorporan la ejecución de instrumentos musicales informales, el uso de grandes telas con las que se puedan formar banderas y otras figuras para “liberar por un momento [al público] y conseguir que asuma un rol activo y festivo” (Ibíd.) que pueda provocar en los espectadores un sacudón físico y emotivo que les libere de esa especie de domesticación social normatizada del comportamiento.

En este tipo de espectáculos callejeros aunque no se promovía un discurso racional se generaba un proceso liberador “porque se iba produciendo [un estado de conciencia progresivo] al asumir el espacio escénico por parte del espectador” (Ibíd., 94) y brindando condiciones de seguridad para la participación, no solo con la risa, sino con el movimiento del cuerpo, el baile y el frenesí de la algarabía.

²⁹ La *Commedia dell’Arte* (Comedia del Arte) se originó en Italia en el siglo XVI. Se caracteriza por un manejo actoral acrobático, uso de máscaras para los actores y las actrices lucían su rostro, personajes tipos de diversas regiones de Italia y no tener un libreto escrito. Los actores ponían tras bastidores guías temáticas de las obras y realizaban improvisaciones en cada presentación; donde cada personaje tenía como principal repertorio frases y bromas que configuraban su papel. Entre las rupturas de la *Commedia dell’Arte* se destaca la participación de mujeres, que en teatro inglés de ese momento estaba vetada y la intencional no escritura de los libretos, en oposición con la comedia culta italiana.

Los miembros de Saltimbanquis se trasladan a fines de los 80 a la comunidad Simiatug en la provincia Bolívar; donde aprenden kichwa, comparten conocimientos musicales, participan en rituales, conocen elementos de los cuidados de la salud y a partir de esta experiencia artística y vital se especializan en la teatralidad andina³⁰. El interés de experimentación con pueblos indígenas parte de una posición personal y de influencia de la Antropología Teatral³¹.

En este sentido la directora del Grupo, Adriana Oña, define que en su trabajo las características fundamentales son “la forma, [un] lenguaje o lenguajes que pueden tener correspondencia con la vida de los destinatarios (...) y los contenidos” (Ibíd., 89). Porque debe ser un trabajo “que entre por los sentidos, llegue al corazón, pero termine creando una reflexión, muy racional que de alguna manera incida en la conciencia del espectador” (Ibíd.).

En el compromiso de incidir “en la conciencia del espectador” Adriana advierte que “una de las cosas más tremendas que sufre nuestro pueblo es la subestimación de su inteligencia” (Ibíd.). Apreciación que parte de su *locus* de enunciación, pues proviene de una familia de clase media alta y su autoadscripción a lo popular, en términos de (Gramsci, 1992) le otorga el rol de intelectual subalterna, quien a través de su sensibilidad y postura política impulsa el trabajo teatral para “un pueblo inteligente, tremendamente maltratado en su conciencia, en sus valores, [por eso] el artista tiene que apelar a los aspectos más elevados y a los más manipulados, los más maltratados (Larrea, 1995: 89).

Saltimbanquis no fue el único grupo de clase media que se sumó a la movida callejera de los 80 y 90; mientras algunos buscan “alzar el nivel del pueblo” (Ibíd.) con sus presentaciones pedagógicas, Adriana dice de eso

(...) me parece a mí mucha soberbia, yo creo que al contrario, nosotros debemos tener la sensibilidad necesaria para llegar a entender cuáles son las propuestas culturales y artísticas que nuestro pueblo nos pone en las narices y que nosotros no somos capaces de aceptar (Larrea, 1995: 91).

Al establecer relaciones “culturales y artísticas” Saltimbanquis marca una vanguardia de trabajo teatral callejero que se sustenta en

(...) la capacidad de generar sus propios discursos y sus propios símbolos, y signos artísticos para criticar y reflexionar sobre su historia. (...) la posibilidad de generar esos símbolos ha sido cada vez más fuertemente frenada por toda la imposición cultural capitalista.

³⁰ La teatralidad Andina es una mirada especializada que analiza en los eventos pre – teatrales y para – teatrales en eventos festivos y rituales de comunidades andinas. No parte de los principios del teatro; pues el teatro es un arte con un *corpus* teórico y práctico occidental.

³¹ La Antropología Teatral es una corriente de experimentación y práctica de teatro-danza que sistematiza el director de teatro italiano Eugenio Barba (1936) con los estudiosos Nicole Savarese y Ferdinando Taviani. Barba funda en 1964 el Odin Theater en Dinamarca, uno de los grupos europeos de mayor influencia a fines del siglo XX. Con ese colectivo hace residencias artísticas a comunidades de Asia y Medio Oriente donde aprende de la Danza Katakahi, el Teatro Noh Japonés, la Ópera China. Crea el ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) que desde 1980 hace talleres itinerantes bianuales por el mundo.

La apropiación de “símbolos y signos” es el *modus operandi* de autoadscripción popular de este tipo de teatro y la principal palestra se dio en su participación en la Coordinadora de Artistas Populares que en 1988 organizó “Toma tu Domingo Siete” Adriana rememora:

Convocamos como a 60 organizaciones o más, con la consigna de que cada organización expresara artísticamente, festivamente, su sentimiento sobre la finalización de un gobierno como el de León Febres Cordero y el resultado rebasó nuestras aspiraciones y nuestra capacidad organizativa con creces. Porque eran como 20 mil personas con muñecos, con disfraces, lo que te revela realmente lo que este pueblo puede crear (Larrea, 1995: 98).

“Toma tu Domingo Siete” fue un evento multitudinario, apenas cubierto por la prensa local. Mostró la capacidad de convocatoria de la Coordinadora de Artistas Populares y reafirmó la función de “suscitar este tipo de expresiones [con] nuestro trabajo creativo, público y callejero” (Ibíd.). La idea de volcarse al espacio público en un suceso de convocatoria política es parte del activismo de los años 80, porque la propiedad privada te cierra los espacios del quehacer y te convierte en manipulados por el poder económico; en tanto que la calle alberga y contiene las expresiones socioculturales de libre acceso y participación³².

A mediados de los 90 Saltimbanquis abandona la plaza pública y sigue su trabajo en salas de teatro y diversos escenarios a nivel nacional. Debe destacarse que el grupo se especializa en el teatro para niños y niñas, sin descuidar la investigación sobre la teatralidad andina, lo que le permite dirigir y orientar montajes en varios grupos como la obra “La Fiesta” de Los Perros Callejeros y “Los Santos Inocentes” de Mapawira. Además Adriana se dedica a diseñar y confeccionar vestuario para artes escénicas y al diseño y construcción de escenografía para teatro, televisión y cine.

Adriana concluye “¡sí! en alguna manera: me cansé en un momento dado, pero por otro lado, tampoco paramos nunca. Hemos hecho un trabajo no tan visible en canchas, iglesias, comunidades, playas” (AOT, conversatorio 5 de febrero de 2010). Entrando en la dinámica de renuncia a la plaza pública al abandonar los “espacios sociales de legitimación del teatro de la calle en Quito, a saber: Centro Histórico y El Ejido no abandona su relación con lo social y un compromiso político.

Saltimbanquis sigue sus labores y al igual que Carlos Michelena, Adriana Oña es una maestra generosa que comparte sus conocimientos y experiencia sobre la teatralidad andina como diseñadora, escenógrafa, directora e ideóloga del compromiso social que puede ejercerse desde el teatro.

³² “Toma tu Domingo Siete” se realizó en la Plaza San Blas. Es una expresión idiomática local que indica fatalidad. La mayoría de los teatreros fueron apresados en el Centro de Detención Provisional, CDP, donde continuaron con “Toma tu Domingo Siete”, manifestación con presencia era dentro y fuera del CDP ubicado a tres cuadras de la Plaza San Blas.

2.2 Eclipse Solar

En la alcaldía de Rodrigo Paz (1986-1990) se cierra la Plaza, inicia el primer programa de peatonización que “no nace como una propuesta cultural [sino institucional], y los artistas populares aprovechan el cierre de las calles y las visten de arte” (MB, conversatorio 5 de febrero 2010). Poco antes, en 1983 en la Plaza del Teatro nace el Grupo Eclipse Solar que investigan el humor porque

(...) el humorismo sirve para que la gente comprenda mejor el mensaje, para que no entren en el sentimentalismo y se les acabe todo ese afán que tienen para ver la obra. Por eso hay que decir las cosas como son, pero con un poco de picardía, con algo que la gente se quede atónita (Larrea, 1995: 57).

El “humorismo” del grupo se caracteriza por el uso de un lenguaje oral y gestual poético y pícaro, en el borde de la sandez y el repertorio trata temas cotidianos.

En el desempeño de su trabajo han pasado “múltiples represiones [cuando se da el] cierre de espacios de trabajo [en el proceso de renovación urbana³³], hay proliferación de grupos foráneos y herencia de estilos cuestionables” (MB, conversatorio 5 de febrero de 2010). Entonces Eclipse Solar en 1993 crea la Asociación de Artistas Populares Independientes del Ecuador, Aapie “registrada en el Ministerio de Educación y Cultura” (XG, entrevista 17 de marzo de 2009). Eclipse lidera esta organización y en 1995 Ismael y Marcelo abren talleres para fomentar el manejo de “zancos, danza, máscaras, animación infantil, integración para adultos, muñecos y cabezones [a más de] teatro y nuestros sitios de ensayo eran El Churo de la Alameda y la Plaza” (Ibíd.). Pero entre 1995 y 1996 la Administración Zona Centro

(...) nos prohibió trabajar en calles, plazas y tras un conjunto de maniobras fallidas nos juntamos la mayoría de actores callejeros, zanqueros, magos, faquires para hacerle frente al Municipio (MB, entrevista 17 de marzo de 2010).

En ese momento la Fundación Teatro Nacional Sucre avizora la oportunidad de resolver los malestares de la ocupación de muchos teatreros y vendedores ambulantes en la Plaza del Teatro y hace “un convenio de cooperación mutua con Aapie” (XG, entrevista 17 de marzo de 2009). El acuerdo con los teatreros incluye ciertos servicios de “este género” para proyectos con orientación barrial de la misma Fundación, en otras palabras es un mascarón de proa que con cantos de sirena establece una relación asimétrica con estos

³³ Marcelo Báez dice: primeramente comenzaron con los Monumentos, después las fachadas fueron cambiando de otra forma y después ya comenzaron las políticas culturales. Las políticas arribistas de esos señores comenzaron a cerrar los espacios, con la propuesta de poder adecentar el Centro Histórico. Comenzamos a ver nuevas caras, ya no eran las mismas de antes, de la doña Bacha, del Don Arturito, del don Jorgito, ya no, eran de don Jasán, de don Brown, de gente extranjera que se tomaron las casas, se tomaron las calles, se crearon cafés, se crearon "centros de arte", se creó un espacio netamente cultural para ellos y fuimos nosotros relegados poco a poco.

callejeros, para que ellos sean el cuerpo de choque de la Plaza del Teatro ante la posible presencia de otros teatreros o personajes callejeros como charlas y ambulantes. Eclipse Solar se legitima como un grupo autorizado de modo tácito para presentarse también en la Plaza Grande.

Además la calidad de su trabajo y constancia ha conseguido que de manera paulatina los flujos de peatones que atraviesan diariamente la Plaza se conviertan en su público. Según el testimonio de una vendedora ambulante “ellos hacen reír, no son groseros” (VA, entrevista 16 de junio de 2009) y al preguntarle desde cuánto los conoce dice:

¡Uy! bonita, verá desde antes mismo, cuándo había la pila [inicios de los 80]. No ve que aquí le conozco al bruto de mi marido (risas). Ellos sí me gustan, los otros... ¡espumilla! ¡espumilla! [realiza una venta] a 25 [ctvs.]... de guayaba. Ele, bien servidito ¡no ve! Aquí es bueno [vender], harta gente hay. Los otros [teatreros] no me gustan, bien malcriados han sido... ¡espumilla! ¡espumilla! (Ibíd.).

El ruedo callejero se afirma con la presencia del público y la vendedora de espumilla aprovecha la oportunidad para vender. Su gusto se alinea al humorismo de Eclipse aclarando que “los otros (...) bien malcriados han sido” es decir, que abordan oral y gestualmente temas que ella los censura con su ausencia.

Entre otra políticas de la renovación urbana la Dirección de Cultura de la Zona Centro del Distrito Metropolitano de Quito, DMQ señala que

(...) desde 2003 comienza a hacerse una regulación de los artistas de la calle para la ocupación de las plazas del Centro Histórico. Se les invita a organizarse (...) Se logra carnetizarlos a través de una Asociación llamada Aapie [y] el que está coordinando es Marcelo Báez de Eclipse Solar (DC, entrevista 25 de febrero de 2009).

La “carnetización” fricciona a los teatreros, es una propuesta a vivas voces formal e institucional. Aquí es pertinente reflexionar en torno al carácter no gremial de los actores del teatro de la calle. La no agremiación y las estrategias de sobrevivencia nutren las dinámicas individuales de inclusión, permanencia, exclusión o renuncia a la plaza pública con alta rotación y movilidad cual juglares. La agremiación forzada o el agrupamiento propuesto institucionalmente se inicia una etapa de “ciclos de talleres de capacitación entre el Municipio y la Aapie [con el señuelo de otorgar] los permisos para la ocupación de espacios abiertos pero jerarquizados” (MB, conversatorio 5 de febrero de 2010). En este sentido hubo un taller-cernidor impartido por el cusqueño Hugo Fernando Salazar auspiciado por la Dirección de Cultura del Municipio.

Eclipse Solar creció; al momento lo conforman a más de Ismael Chaquina y Marcelo Báez, sus fundadores: Washington Mancero, Luis Gómez, Medardo Castañeda, Rafael Vivanco, Adrián Vivanco y Sonia Flores (Ver anexo 11). Como muestra la foto 14, tiene gran acogida tarde a tarde en la Plaza del Teatro. Además aparece en espacios de la televisión, si bien reivindican un sentido social, sus estrategias son cada vez más normatizadas.

Eclipse Solar tiene una presencia activa en el teatro de la calle quiteño, por lo genera de lunes a viernes ocupa la Plaza del Teatro a partir de las 14h00 y los fines de semana comparte escenario junto al atrio de la Catedral, como muestra la imagen. Además es un elenco que participa en seriados de televisión local y está incursionando en el cine; sin dejar los taller, ni la Plaza.



Foto 14: Ruedo del Grupo Eclipse Solar del 16 de junio de 2009 en la Plaza del Teatro. El ruedo aglutina de modo fluctuante más de doscientas personas. Marcelo Báez e Ismael Chaquina están en escena, los demás actores entran y salen entre el público. En esta plaza se presenta por lo general de lunes a viernes de 14h00 a 18h00. Después de Eclipse suelen continuar las presentaciones otros teatreros, hasta las 22h00 aproximadamente. Foto: Irina Verdesoto. Archivo Personal.

3. Conclusiones del Capítulo III

La trayectoria de Carlos Michelena revela el contexto social y las condiciones de consolidación del teatro de la calle en Quito. En su inicio participa de un proceso de formación teatral de la Casa de la Cultura a cargo de Fabio Paccioni (1964) que se encarrilaba en la “alta cultura” (Bourdieu, 1984); aunque como se ha visto en el cuerpo del texto su repertorio no era tanto para las élites como para las capas intelectuales de los sectores medios, que se alimenta de los ideales de liberación de los 60 y 70 tal como se expresaban en una pequeña ciudad capital como Quito.

Carlos Michelena logra concebir de modo reflexivo y práctico una propuesta para el teatro de la calle que influye poderosamente en otros teatreros. Como él dice, no es famoso sino popular, tanto por su origen personal como por la manera de hacer camino al andar contando historias que muestran la ciudad y sus personajes. Ahora bien, la manera de contarlas y escenificarlas tiene marcada la heredad del trabajo de Umakantao y el manejo de la “escena abierta” propuesta en otros lugares. Él conceptualiza como un sistema estético para el espacio abierto, es decir, sistematiza su trabajo y lo examina permanentemente incorporando además una postura política y ética.

La máscara michelenesca es el símbolo de mayor visibilidad del teatro de la calle en Quito, la usan de modo consciente o no varios de sus intérpretes. Con la máscara van otros elementos teatrales como el vestuario e implementos que generalmente ruedan con los teatreros en maletas de plaza en plaza. La imagen del teatrero evoca al “charla” y la maleta es una caja de sorpresas que evoca al culebrero de la 24 de Mayo. Esta parafernalia teatral es una característica del teatro callejero en Quito y no la llevan los cómicos, ni payasos, ni otros exponentes de la cultura popular escénica de los sectores centrales de la ciudad.

El método de enseñanza aprendizaje de la “escena abierta” se guarda entre los misterios del teatrero. Es un método oculto, pues no se lo plantea de manera abierta, excepto en talleres institucionales, como el que impartiera Hugo Fernando Salazar en 2003, que además dio indicaciones de la dramaturgia para la escena callejera. Este conocimiento se quedó en el terreno de lo formal y no tiene valoración conciente; pero de todos modos, si el callejero no cuadra el ruedo, hace su historia y en los puntos de giro vende un recuerdo o pasa la manga; no es teatrero de la calle. Aquí se nota un espíritu rebelde del aprendiz que tiene noción del oficio, lo ensaña y lo hace sin interiorizar el método; lo que se puede atribuir a la inspiración y a ser “callejero”, como dice Michelena “ser popular es un valor en sí mismo”.

Mientras Carlos Michelena enseña con su ejemplo en el parque El Ejido y en diversos talleres que ha impartido en la ciudad y el país, quedó la manera de hacer teatro callejero de los cómicos peruanos Cachay. El método Cachay incorpora manoplas y argumentos de la comedia de enredos, que se emplea principalmente en el teatro de títeres de

cachiporra ingleses Punch y Judie del que se tienen referencias desde el siglo XVI; donde el argumento siendo violento, golpe tras golpe se dialoga. Cada golpe sube la tensión dramática de la obra y consigue que el público se ría tras el sacudón acústico del golpe.

El método Cachay a más de incorporar el aporreamiento entre los actores incluye un estilo violento de recolectar el dinero. “¡Si no recojo 15 usd. por dios que no sigo...”! y esta manera de irrumpir en los puntos de giro tiene un relativo éxito; donde la contribución de dinero pasa a ser otro chiste callejero. En cuanto a los contenidos, no puede decirse que este método se especializa por temas o repertorios de menor significación social; pues en rigor, son otra especialización del sistema estético al aire libre, donde el callejero luego de contar su historia espera y busca el reconocimiento monetario de su público.

Las dinámicas de inclusión al teatro de la calle parten del aprendizaje básico del oficio y de la acumulación de “capital social” (Bourdieu, 1984) entre los teatreros de la calle y el espacio público. Hay quienes se incluyen con los acordes de la amistad y otros desde la óptica de la confrontación de talentos. La inclusión no garantiza éxito ni permanencia, es tan volátil como el ruedo callejero.

Los teatreros de esta investigación tienen como elemento común trayectorias de veinte años en promedio, lo que da la pauta de que estén en “permanencia” en la plaza pública, son conocidos por su público y también los demás actores sociales que hacen los espacios públicos referidos. La permanencia es motivo de orgullo y de defensa del espacio, por lo que pueden viajar a otras provincias e irse del país, pero si quieren “permanecer” en el teatro callejero deben volver a la incertidumbre cotidiana de la plaza pública quiteña; pues nadie les guarda el puesto, ni les garantiza que el público los reconozca o respete.

Las dinámicas de inclusión y permanencia se manifiestan en el mismo ruedo del teatro callejero. “Va llegando, va presentándose” ¿y si no llega? ¿y si los que se están presentando no se van? Entonces, el callejero incorpora un *ethos* de artista conflictivo que se va boca y si fuera necesario de puños con el colega. Esa presencia belicosa de modo tácito reglamenta los abusos, y más de una vez los disturbios por el tiempo en el ruedo serán erradicados por la Policía Municipal y, los participantes en la pelea irán presos por alterar el orden público. Estas historias, en el teatro de la calle se escuchan como enseñanzas de los mayores a los noveles y como advertencia que quien “va llegando, va presentándose” pero atrás hay alguien más que no tendrá mucha paciencia. Ahí se pasa el borde del frágil respeto callejero y se genera la expulsión estruendosa y que marcará de modo negativo al protagonista.

La expulsión fue un tema recurrente en el cúmulo de consejos de los maestros. Nadie alegará en defensa del expulsado. Caerá en el ostracismo y será parte de una leyenda de lo que también pasa en la calle. Pero a la vez, la expulsión por causa de la represión de las autoridades es parte de la lucha común del teatro de la calle. De este modo un tipo de expulsión sepulta y la otra eleva el respeto.

La renuncia a la plaza pública por parte de teatreros de la calle es uno de los eventos más comunes, porque se abren otras puertas laborales o se dedican a otras actividades remuneradas pero sin renunciar por eso a una presencia política. El caso que se refiere de Saltimbanquis es un ejemplo de un grupo que incidió con sus aportes en la estética callejera y en la presencia junto a movilizaciones de los movimientos sociales, a la par de los demás artistas de la Coordinadora de Artistas Populares; que bien puede constituir otro tema de investigación del teatro callejero en Quito.

CAPÍTULO IV

DISPUTA ACTUAL POR EL ESPACIO PÚBLICO Y SURGIMIENTO DEL AUDIOVISUAL DEL TEATRO DE LA CALLE

Quito es una ciudad maravillosa, es hermosa, está dentro de un marco geográfico especialísimo, sui generis, las calles, la urbanística, el clima, el cielo, la topografía, la estructura, la organización, la elevación, la construcción de la ciudad es verdaderamente hermosa. Pero resulta que la hicieron personas y esas personas fueron torturadas, explotadas, manipuladas, vejadas, asesinadas para que esta ciudad maravillosa apareciera. Actualmente la ciudad según algunos urbanistas de mierda “perdió la identidad” porque por ahí se creó un barrio, [porque] las casas crecieron sin ningún orden, ni estética, [porque son] producto del habitante que llegó a ver esta maravilla (MC, conversatorio 4 febrero de 2010).

1. Disputa actual por el espacio público: Milton “El Enano” Araujo, los Perros Callejeros y el Hombre Orquesta

La planificación urbana de la ciudad se enfoca a comprender la orientación del “espacio público” desde la corriente normativa del urbanismo moderno que “proviene del concepto de propiedad y apropiación del espacio” (Carrión, 2004: 57).

El concepto normativo del “espacio público” distingue entre el “espacio vacío y construido, individual y colectivo (...) [que] es de todos y es asumido por el Estado como representante y garante del interés general, tanto como su propietario y administrador” (Ibíd.). Carrión introduce la idea de que ese espacio instituido jurídica y administrativa-mente está sujeto a conflictividad “que puede tener una función u otra dependiendo de los pesos y contrapesos sociales y políticos (Carrión, 2004: 56). Ahora bien, en el caso del teatro de la calle estas disputas con la institucionalidad han sido permanentes .

De modo preliminar la primera disputa es la ocupación no oficial del mismo, en una plaza o un parque, con la consiguiente expectativa de acogida, rechazo o expulsión de las fuerzas del orden público. No se tratan de disputas que se den en términos iguales (como sugiere la imagen de Carrión) sino de “tácticas de escamoteo” (De Certeau, 2007), formas de desvío frente a las normativas urbanísticas asumidas desde arriba.

Cada “espacio público” guarda “sonidos que contienen un significado especial para sus habitantes, ya sea los pitos de los carros, las ventas callejeras, la música de los automóviles y los buses; y, de otro lado, los olores de las comidas, la contaminación, o los hedores en los rincones o esquinas” (Tillería, 2007: 51) por tanto, cada plaza, parque o zaguán tiene un perfil en la memoria de los habitantes e imprime sensaciones y recuerdos de orientación espacio-sonora en la ciudad.

Ahora bien, para comprender la disputa del teatro de la calle por la ocupación del “espacio público” se despliega a continuación trayectorias los teatreros que han participado y participan en constantes luchas contra los actores institucionales que vigilan y controlan el “espacio público”, es decir con los policías; así como con los “paradigmas civilizatorios” (Foucault, 1992; Kingman, 2006) de la familia, el Estado y la Iglesia, “la locura” (Foucault, 1992) y la “cárcel” (Goffman, 2001). Ellos son Milton “El Enano” Araujo, los Perros Callejeros y el Hombre Orquesta.

1.1 Podrán sacar a un hombre de la calle, pero no podrán sacar la calle de un hombre como yo: Milton “El Enano” Araujo

A principios de los años 60 Milton “El Enano” Araujo llega de Píllaro con su madre y trece hermanos a casa de su abuela en Quito en el barrio Chimbacalle. Vendía caramelos y comenzó a vagabundear.

A la altura de la Plaza de Santo Domingo (...) habían las dos viseras [donde] vendían canelas, los hervidos de naranjilla, las trabajadoras sexuales, los bohemios; ese es el entorno mío, eso es lo que me dio la pauta para yo mezclarme entre las élites sociales urbanas. Yo ahí ayudaba a cuidar carros, a lavar carros, ¡a abrir los carros! (risas) (MEA, 23 de febrero de 2009).



Foto 15: Milton “El Enano” Araujo. Presentación en la Plaza del Teatro el 19 de febrero de 2009. Destaca el acial en la mano del teatrero, la maleta de ruedas donde lleva el vestuario, maquillaje y utilería. Usa ‘polainas’ de lana para protegerse del piso frío de la plaza. Él adopta la “máscara michelenesca” con una versión propia, no se maquilla la frente ni la zona elíptica bajo los ojos. Foto: Irina Verdesoto. Archivo Personal.

A temprana edad en la calle conoce a las “élites sociales urbanas” que le abren un horizonte en la ciudad y aprende tareas marginales como “cuidar (...), lavar ¡abrir los carros!”. Al tiempo se maravilla con los “propagandistas ambulantes (...) pero de la vieja 24 de Mayo, no esta porquería que hay ahora” (Ibíd.) y reflexiona que “ese fue mi segundo hogar, la Plaza Santo Domingo y la 24 de Mayo, ahí me crié, ahí aprendí el oficio de lustrar zapatos, de irme a la Escuela Nocturna Reino de Quito. [Y] ya longuito maltón mi mamacita dijo que aprenda oficio y beneficio” (Ibíd.).

Por el viejo Camal “algo aprendí: arreglar reverberos, cocinas de kérex, lámparas Petronas, la compra – venta de herramientas usadas (risas) porque el jefe era mecánico industrial y cachinero” (Ibíd.). Luego fue ayudante de carpintero “pero el maestro resultó ser más borracho que la botella (...) y yo tenía que lidiar con el borracho, con la botella y con el taller porque yo dormía ahí” (Ibíd.). Comenta

...andaba hecho el aventurero y (...) probando los sinsabores de la vida. Aprendí a despostar ganado ¡a robarme carne del ganado! (risas) hasta que un bendito día una señora que vendía caldo de carne las madrugadas, Doña Pastorita decía: vea bonito no vale que se críe con estos facinerosos, con estos sinvergüenzas ¡qué ha de andar aquí! (Ibíd.).

Araujo llegó a Quito de 5 años por migración económica-familiar, intenta involucrarse en la venta ambulante de caramelos, la mecánica industrial, la carpintería, el desposte de ganado, la lustrada de zapatos; oficios que le posibilitan acceder a redes sociales marginales y por su “origen rural [...] no estaba en condiciones de ser incorporado a la industria o a un empleo o trabajo estable” (Kingman, 2009: 13). Las palabras de una matrona del mercado Doña Pastorita, hacen que el muchacho de las “aventuras y sinsabores de la vida” busque otra manera de ganarse la vida. Él reconoce

Haciéndole caso entré a trabajar en las construcciones. Yo iba los lunes de mañanita a la vieja 24 de Mayo y me llevaban de lunes a sábado, me ganaba 2, 3 sucres a la semana. De ahí entré a estudiar la Nocturna en el Colegio Nacional Mixto Benito Suárez (...) y a punto de sacar el bachillerato es que se me mete en la idea de hacer teatro (MEA, 23 de febrero de 2009).

Esto es el resultado de su encuentro en El Ejido con “los gallos del teatro de la calle: los hermanos Bruno Pino e Iván Pino y Diego “Tamuka” Piñeiros” (Ibíd.) y dice

Yo le vi al asunto por necesidad y es que me acuerdo que ahí esos señores actores pasaron lo que nosotros los callejeros decimos “la manguita” y era de ver ¡la cantidad de plata que se recogía! ¡Ahí me entró el asunto! Pero ¿por qué digo estas cosas? y esto es lo fundamental en mi vida, mamita no tenía para darnos de comer a raíz de lo que quedamos guachos de taita, la cosa se puso gravísima, mi abuela, mi mamá y nosotros un pocotón de hijos y entonces yo por ayudar, entonces ahí es que me entra esto de hacer teatro (Ibíd.).

La brújula era la necesidad económica y cuando iba al parque “ahí se veía (...) que la gente acolitaba las ayoras, los billetes de 5, de a 10 ¡qué va!, ¿ver uno de 100 sucres? ¡plata!, ¡puta! ¡plata!” (Ibíd.). Se acerca a “los gallos del teatro de la calle” y allí dio su primer pinito “esto le debo yo al Iván Pino y al Bruno Pino, que ahí me dijeron: ¡vení! ¡vení! ¡vení! ¡necio! ¡testarudo! ¡vení! ¡aprendé!”¹ (Ibíd.) y por un lapso corto fue un aprendiz utilero.

En la Plazoleta Bolívar un 1º de Mayo se presenta sólo en complicidad con su hermano quien le pregunta “¿con qué te vas a pintar? (...) [y] yo me acuerdo me mojé la cara y me embarré así con harina, después cuando esa vaina se secó ¡puta! sentía que hasta los ojos se me salían”² (Ibíd.) ya les había visto a los maestros “yo tenía ya una idea pero de los nervios se me borró todo”. Sin embargo logró recolectar dinero y “ya tenía para darle a mi mamá para la comida, pero el asunto no era darle para la comida, sino que me deje entrar a la casa” (Ibíd.).

El ingreso económico limó asperezas familiares y el joven teatrero se lanzó a la Avenida 24 de Mayo junto a la Iglesia del Robo donde sin que él se de cuenta le vio una tía quien le advirtió a la madre “tu hijo anda loco, pintado la cara, fumado ha de estar” (Ibíd.). En casa la madre le preguntó “¿De dónde vienes? –Trabajando –¡Ah! ¿trabajando, no? sinvergüenza “lero - lero” me dio la pisa y al otro día me llevó al Manicomio. A las 8 ya me estaban atendiendo el doctor Bolaños” (Ibíd.). Aunque el diagnóstico no fue positivo, el castigo de la madre fue inminente, “de ahí mi mamá se rayó y no me quiso dar más luces³. (...) [Y] con un montón de vagos igual a yo, nos pegamos una borrachera porque yo estaba a la víspera de ir al cuartel” (Ibíd.).

¹ Él señala que aprendió el oficio de los Umakantao. Jaime Guevara dice: El Enano Araujo, (c) viene claramente de la escuela de Michelena, a veces demasiado claro (JG, 4 de febrero de 2010), situación que sucedió no sólo con él, sino con otros teatreros del “auge teatral” (Ibarra, 1998). A Milton le incomoda de sobre manera ese comentario. El trabajo de campo de esta investigación se pudo determinar en él y la mayoría de los teatreros se mantienen actuaciones sutiles o grotescas que inevitablemente remiten al trabajo de Don Carlos Michelena. Por ejemplo el uso de la máscara michelenesca, la forma de chascar los dedos al reír, entonaciones e inflexiones de voz, personajes tipos: la vendedora ambulante, la comadre y la vecina, elementos del vestuario como polainas para el frío, procedimientos éticos como el respeto al público y la autoadscripción como “intelectuales subalternos urbanos” (Gramsci, 1992) que lideran los espacios callejeros. La capacidad de aprendizaje del sistema estético al “aire libre” desarrollado con el pasar de las décadas por el maestro Michelena y el manejo de la “escena abierta” del maestro Acuña; vertientes que fortalecen y caracterizan al teatro de la calle en Quito.

² A fines de los 70 se difunde en Quito el maquillaje teatral. En el ámbito callejero por la fórmula llegada de la Lima callejera (Ver Capítulo II) y en el teatro de sala en la Escuela de Teatro de la Universidad Central. En ambos espacios la fabricación era casera y no se comercializaba. Los ingredientes eran caros y sólo los tenía la Botica Alemana del centro de la ciudad.

³ Argot popular que significa no querer ver más a una persona.

La familia de a la precaria situación económica marca el paradigma “civilizatorio”⁴ porque “hacer teatro de la calle” era una locura donde urgía la acción de biopolíticas de poder de control de la población; en este sentido “la intervención del médico en la enfermedad giraba en torno del concepto de crisis” (Foucault, 1992:110).

Milton tenía cuentas pendientes en ambas vías a decir de Foucault “su locura consistió en ocultarse de su familia, llevar una vida oscura en el campo, tener pleitos [...] y en creerse capaz de ocupar los mejores empleos” (Ibíd., 121) que vendedor de caramelos, ayudante de mecánica, carpintería, desposte de ganado, cuida carros y lustrabotas. Es decir, ocultar a su familia el proceso de aprendizaje de teatrero, ser acreedor de pleitos con las autoridades, que más adelante serán expuestos y sobre todo presentarse en pleno centro de la ciudad, como sus maestros, es decir creyéndose capaz de “ocupar los mejores empleos”.

En la alcaldía de Gustavo Herdoíza (1984-1988) y periodo presidencial de León Febres Cordero (1984-1988) “El Enano” vive la etapa de mayor represión del Estado. No sólo él sino la mayoría de los teatreros de la calle que simpatizaban con las luchas de movimientos obreros y sociales. Fabián Lucero⁵ hace alusión al periodo de gobierno de derecha nominado en el argot popular como la época de la carcelera:

La carcelera de la época de Herdoíza, era un carro grande donde les metían a todos los vendedores ambulantes y a toda la gente del teatro. Pregúntale cuántas veces ha caído el Enano Araujo por resabiado, porque era bien resabiado, chiquito y resabiado, entre cuatro policías tenían que meterle y la gente le defendía (FL, 20 de febrero de 2009).

En esa etapa el “El Enano” se había tomado el centro de Quito pues mantenía el siguiente “trajín callejero”⁶: a las 10 am iba a la Plaza del Teatro, al menos un ruedo hasta medio día, de ahí se dirigía a tomar las aguas frescas en el Mercado Central. Su siguiente destino era el Caballito de la Marín. Luego pasaba o a la Plaza de Santo Domingo o a la de San Francisco, según la presencia de la lluvia e iba después a la 24 de Mayo (Ver Anexo 8) y cuando había temas de gran denuncia social terminaba con un último ruedo en la Plaza Grande, principalmente los días miércoles donde defensores de los derechos humanos y militantes de partidos políticos de izquierda reclamaban por la desaparición de los hermanos Restrepo⁷.

⁴ Los “paradigmas civilizatorios” de la modernidad se afianzan en la familia, el Estado y la Iglesia. Desde el punto de vista familiar, lo deseable era que Milton adquiriera un trabajo de prestigio social; es decir un empleo convencional y no una actividad callejera que riña con las expectativas de su madre. Si él no se normalizaba estaba loco. Nótese que la madre lo llevó al Hospital Psiquiátrico y aunque el diagnóstico no fue la locura: era una “locura” hacer teatro de la calle..

⁵ Fabián Lucero, gestor cultural y reconocido payaso popular. Funcionario del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

⁶ Concepción tomada de Eduardo Kingman, 2009.

⁷ En 1988 Carlos Santiago y Pedro Andrés Restrepo de 16 y 14 años, respectivamente fueron enserrados sin argumentos legales, torturados y desaparecidos en manos de la Policía. El último lugar donde estuvieron vi-

Milton dice “justo a raíz de lo que desaparecen los hermanos Restrepo. Ahí me acuerdo el [canto] “Hace rin, hace ran ¿los Restrepo dónde están?” en el Festival de Teatro aquí en San Francisco” (MEA, entrevista 23 de febrero de 2009). En ese momento recibe amenazas

(...) y es que el miedo psicológico es tenaz [le decían] ¡Que te desaparezco! que le mato a tu familia, a tu mama, a tu taita a tus hermanos. Ahí es que yo digo ¡no! no, no; me lavo las manos y ahí queda todo. Pero después me pongo a pensar y digo ¡no! o sea, si yo hice carrera de esto, me saqué la madre en esto, dejé mi vida en esto ¿y dejarle así porque sí? ¡no hay tal! (Ibíd.).

Otros teatreros sintieron la persecución indirecta como fue el caso de Pancho Aguirre quien recuerda, “nos fuimos a México más que nada para calmar a la familia en 1985. [De Ecuador] mandaban telegramas diciendo “regreso no conveniente, intenten Guatemala” (PA, entrevista 17 de septiembre de 2010), pero Milton estaba en el ojo del huracán y consiguió defenderse:

...si los señores utilizan la inteligencia para amedrentarnos, nosotros utilicemos la inteligencia para entretenernos: ¿Quieren matar a la familia? ¡Maten! Favor que me hacen porque lo que gano no alcanza para mantener. Den no más matando ¿quieren la dirección? ahí viven. Den matando. Y ahí es donde me entra el indio, como se dice y ¡ahí sí! salí a la calle con más fuerza. (MEA, 23 de febrero de 2009).

Araujo “en época del llamingo viejo [León Febres Cordero], por decirle que no es digno de gobernar el país, que con solo su renuncia bastaría para salvarnos, ¡elé! ¡adentro! (risas) sólo por eso. ¿Yo qué le he dicho de malo? Caí con todo y maleta”. Araujo con la “maleta” y a continuación apresado Jaime Guevara con la guitarra⁸. “Me llevaron al bendito Regimiento Quito N° 2 ¡ajo! ahí me tuvieron 15 días [después] me dejaron en el CDP por 3 meses” (Ibíd.).

Sometido a interrogatorios porque sospechaban que él sabía “dónde están los Alfaro Vive⁹ y que les de, qué sé yo, nombres direcciones y cosas así para soltarme a mí. Yo ¿qué voy a saber dónde están? Y así hubiera sabido también...” (Ibíd.).

vos fue en el Servicio de Investigación Criminal de Pichincha, SIC-10. Sus padres aglutinaron a familiares de otros desaparecidos y reclamaron cada miércoles en la Plaza Grande por sus hijos durante una década. El lema era ¡Pite por los Restrepo!

⁸ Situación que le inspiró a componer “Vals sin guitarra”: Devuélvame la guitarra policía / devuélvame la guitarra capitán / usted la tiene desaparecida / tal como a los Restrepo y muchos más” Ver la versión completa en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1872365> (visitado el 6 de febrero de 2010).

⁹ Alfaro Vive Carajo, AVC operó en la clandestinidad de 1983 a 1991. Autodenominado de izquierda revolucionaria marxista-leninista. El presidente Febres Cordero al combatir a este grupo guerrillero mediante los Escuadrones de la Muerte persiguió a dirigentes de movimientos sociales.

El ingreso a la cárcel, por motivos políticos afianza el sentido social de “El Enano”, muchos teatreros, cantantes, bailarines que se presentaban en las calles. Goffman explica que la cárcel está dentro del grupo de instituciones totales organizadas para “proteger a la comunidad contra quienes constituyen intencionalmente un peligro [...] no se propone el bienestar de los reclusos” (Goffman, 2001:18). El peligro del teatro de la calle es la denuncia social y el uso de la plaza pública como palestra colectiva de confrontación con el poder. La cárcel abre en este sentido la posibilidad de afirmarse en esos objetivos cuando se mira a un teatrero como Araujo muchas veces se desconoce la historia que está atrás de él y que es una muestra de como se constituyen los que podríamos llamar una “intelectualidad popular”.

1.2 Los Perros Callejeros “ladran” el sonare, cantare y bailare

En 1992 germina el taller permanente de experimentos alquimusicoteatrales los Perros Callejeros. Ensayan de martes a sábado en una sala de la CCE¹⁰ y también puede ubicarse en la Casa del Obrero de la calle Manabí a media cuadra de la Plaza del Teatro. Héctor Cisneros Sánchez¹¹, hijo del Poeta de la Calle Héctor Cisneros, es el director del grupo y advierte “lo de director... sí es una imposición de cómo se van dando las cosas” (HC, conversatorio 4 de febrero de 2010). Considera que el teatro callejero es un acto político radical y “el teatro callejero está encargado (...) de romper la rutina, de meterle al transeúnte en un discurso mágico a desestructurar la cotidianidad (Ibíd.).

Reconoce que sin el trabajo de los poetas y teatreros de los 70 y 80 “no estuviéramos aquí” (Ibíd.). A la vez, cuestiona la orfandad “¿por qué no siguieron? ¿qué les pasó? ¿se cansaron? ¿tuvieron que ir a dar clases en la Católica o tuvieron tal vez que ir a atender a sus pacientes o las tierras que tenían?” (Ibíd.). La respuesta a cada una de las preguntas de Héctor corresponde a los teatreros que abandonaron la plaza pública o que “se acomodaron en otras actividades” (AOT, 5 de febrero de 2010) pero no fueron todos.

Las interrogantes quedan latentes para los Perros y en esta investigación se resuelven al determinar las prácticas de inclusión y permanencia que ellos tienen en el teatro de la calle; y también la opción de renuncia por ejemplo del Grupo Saltimbanquis.

Reconocen como único maestro y vínculo de la expresión callejera a Michelena, quien “se convierte en un nexo técnico, ya no es esa cosa romántica de: ‘hagamos no más’ (...) [Don Carlos] nos va regalando bases técnicas de cómo se puede desarrollar el teatro

¹⁰ La CCE facilita salas de ensayo a la Compañía de Títeres Piolín, Los Perros Callejeros, Mandrágora Teatro, el Grupo Espada de Madera y el Frente de Danza Independiente.

¹¹ Cisneros, se inicia en el oficio teatral en 1988, recuerda que a partir de la muerte de su padre en 1986 tuvo interés, pero gracias a Leonardo Ramos empieza su trabajo sindical teatral, luego aprende de Saltimbanquis, de Don Vinicio Bohórquez que proponía el Teatro Resistencia en Guayaquil, de los comediantes del Parque Centenario de Guayaquil, del Grupo La Trinchera de Manta, del cuentero Raimundo, del Grupo Tragaluz entre muchos más.



Foto 16: Grupo Perros Callejeros en “El Casorio de la Vaca”. Presentación en las Fiestas de Nanegal el domingo 23 de mayo de 2010 en la programación del Proyecto de Difusión Escénica Vamos a la Toma de la Plaza ejecutado por la Corporación Quijotadas con el auspicio del Ministerio de Cultura, la Secretaría de Cultura del Municipio del DMQ, Fonsal, El Telégrafo y la empresa Divertimentos. Foto: Irina Verdesoto. Archivo: Cooperación Quijotadas.

callejero (...) de buena calidad, de buena elaboración” (Ibíd.).

La arista de la “buena calidad y elaboración” marca la dinámica de permanencia o expulsión del teatro callejero, porque con el paso de las décadas hay un mínimo nivel técnico aceptable para el público quiteño. Los espectáculos de los Perros son preparados durante meses, ocupándose de cada uno de los detalles: partituras musicales propias¹², máscaras, utilería, pantomima, ejecución de instrumentos y creación de canciones, diseño y elaboración de vestuario y la puesta en escena, que no obedece de manera estricta a la “estructura abierta” (Salazar, 2002) y trabaja con talento al “aire libre” como propone Michelena.

Es decir, maneja una estructura dramática progresiva y en partes claves incorpora al público a escena como se ve en la foto contigua, donde el Grupo escenifica la escena “El Casorio de la Vaca” que es una ceremonia entre compadres, padrinos y la elaboración de un plato de comida serrana y costeña: papa con yuca; elaborada musicalmente con la participación del público en la percusión del Casorio, foto 16.

Las temáticas de los Perros se encaminan a “la fiesta, el ritual mágico, el teatro social, el teatro infantil y tenemos un fuerte trabajo intercultural con diferentes etnias, con

¹² La anti-música incorpora instrumentos académicos como el saxo, la trompeta, la guitarra eléctrica y el set de percusión con instrumentos de creación propia tomando distancia de la escala y de la escritura en el pentagrama en Clave de Sol. La propuesta de anti-música es de Fabián Velasco, (Hombre Orquesta desde el año 1999/2000) quien trabajó diez años en el taller de los Perros Callejeros.

los tsáchilas, los cayambes, los imbayas, los shuar, achuar, los kichwas del Oriente” (HC, 4 de febrero de 2010). Héctor aclara que la concepción teatral de los Perros Callejeros no acepta que “la fiesta es un elemento parateatral, [sino que] nosotros sostenemos que la fiesta es un elemento esencial del teatro” (Ibíd.).

Los Perros “ladran” desde la fiesta y alertan que hay personas que buscan acercamientos a las diferentes expresiones de teatralidad de los pueblos indígenas del país con fines de producir “teatro de exportación para calle” (Ibíd.) porque los procesos de Antropología Teatral más de una vez abortan en las fauces del folklorismo. El Grupo considera que

(...) el Estado tiene la obligación de auspiciar manifestaciones como las nuestras. Nosotros al tener una posición crítica, al margen del Estado, eso no el da la autoridad a este Estado para ponernos a un lado, o nosotros mismos automarginarnos. Nosotros seguiremos exigiendo y criticándoles porque ellos tienen esa obligación (Ibíd.).

La actitud de permanente confrontación a Estado, no busca la “automarginación” sino que negocia una posición visible, como ellos dirían: un “ladrido constante”, mediante el que proponen “la búsqueda de una apreciación estética del público popular hacia las artes escénicas en la calle” (Ibíd.) y reconocen que debe “cualificarse [el teatro de la calle], diferenciándose de otros respetables oficios como son los charlas, brujos, vendedores, etc.” (Ibíd.).



Foto 17: El Grupo Perros Callejeros inició su ruedo en la Plaza Chica el 16 de junio de 2009. Los Policías Metropolitanos llegaron a verificar el permiso para el uso de ese espacio público. Los Perros no tenían “permiso” y fueron expulsados por ocho Policías y varios refuerzos motorizados. Foto: Irina Verdesoto. Archivo Personal.

El talante de los Perros es “ladrar” en los espacios públicos de la ciudad, a veces con permisos y otras veces de manera libre. Situación que les genera escenas de represión como la registrada en la foto contigua. El elenco de teatreros-músicos-bailarines no se enfrenta a puños, como en otras ocasiones porque debe cuidar los instrumentos musicales y los equipos de amplificación.

Como se ve en la foto 17 la Policía Municipal cumple con su misión de control y punición a los callejeros, porque son “individuos peligrosos”, no tienen un permiso de trabajo otorgado por la Dirección de Cultura de la Zona Manuela Sáenz, del Centro Histórico, es decir, no están bajo la normativa “civilizatoria” (Foucault, 1992) y de “control de población” (Kingman, 2006); por lo que cada enfrentamiento acumula razones para salir una vez más a la calle, disputar y cooptar espacios teatrales en confrontación a los circuitos de “alta cultura” (Bourdieu, 1984); sin descuidar las relaciones interinstitucionales que legitimen su presencia y trabajo en espacios abiertos y también en salas. Tienen constantemente aprendices, presencia nacional y aceptación del público callejero y de sala.

1.3 El Hombre Orquesta: anti música, anti teatro y anti poesía

Fabián Velasco cuenta que “ladró” hasta 1999-2000 con los Perros Callejero, luego con Narcisa Ruales, su esposa, recrea al famoso hombre orquesta antiguo que vio en su infancia en la 24 de Mayo, este era Roselino Povea.

Amenizaba las horas tolendas en fonduchas y tabernas, en menos pro-saicos restaurantes y hasta en hoteles de tercera clase, produciendo el repiqueteo y sonsonete de la característica bulla de sus complicados instrumentos que sus manos y pies manejaban con destreza opuesta (Andrade, 1999: 153).

La “destreza opuesta” es una brújula estética para Velasco quien propone al anti-teatro, la anti-música y la anti-poesía en un mismo acto al interpretar sus instrumentos musicales, en sus canciones y poesías. Con la guitarra, el saxofón, el tambor y el platillo en la espalda que suenan con hilos atados a los tobillos entre cascabeles y uñas secas de animales reunidas como sonajeros; a más de la armónica que es el collar de su cuello. En cuanto a la canción y poesía este estribillo da inicio a sus presentaciones:

¡Buenos días! ¡Buenas tardes! y ¡Buenas noches! Gracias por haber venido a esta muestra práctica y gráfica de todos y cada uno de mis implementos. Arrarray ¡que frío! y achachay ¡qué calor!, atatay ¡qué rico! y ananay qué... no complica forma, ritmo, sabor, mestizaje (HO, presentación 13 de agosto de 2010).

Es imposible no percibir la presencia de la cantante del Hombre Orquesta, caracterizada por el vestuario que paulatinamente ha devenido en un impresionante payaso popular por la composición de telas y detalles con cercos de gafas de soldador de sus estudios secundarios en el Central Técnico y retazos coloridos de fajas andinas con flecos.

Presenta un espectáculo en tres partes, inicia con la exposición de los instrumentos e implementos del personaje y de manera somera indica la música que interpreta “de la sierra [sanjuanitos, capishcas] y de la costa [cumbia] ritmos afro como mambo, candombe” (Aguiar, 2005: 43). A continuación trova historias cual juglar en las que expone su lineamiento político contestatario y rebelde, por ejemplo dice “Acá el alcalde ciego. ¡Alcalde Barrera!, aquí nadie está a gusto¹³. Hemos hecho una presencia por el derecho al trabajo ¡ánimo! ¡ánimo! ¡ánimo!” (HO, 13 de agosto de 2010) y cierra el ruedo 15, 20 o 50 minutos después al vender su CD de canciones y recoger contribuciones económicas del público; y si hay condiciones inicia otra vez con similar estructura escénica callejera. Es un “intelectual subalterno” consiente de su mantener “dentro del discurso la sátira y la ironía que permite que el público se ría pero también reflexione” (Aguiar, 2005: 44).

El Hombre Orquesta dice “yo siempre estoy denunciando y cuestionando las irregularidades y sinvergüencerías del gobierno, y de todos quienes manejan mal este país”. En tanto que Aguiar afirma que su fortaleza está en “la cultura popular [de] pordioseros, payasos populares, charlas, brujos, yerberos [y] doy la contra a la propaganda oficial con la irreverencia” (Ibíd.).

Su actitud de irreverencia y de decidido combate al orden establecido le condujo por repetidas ocasiones a enfrentamientos con la Policía Municipal. El más severo, hasta el momento, fue en 2003 mientras se presentaba en la calle Chile “porque estaba movido una cuadra. El permiso era para la calle Chile entre Venezuela y García Moreno y yo estaba entre Venezuela y Guayaquil” (HO, 13 de agosto de 2010); golpearon y arrastraron al Hombre y a la Orquesta destruyendo instrumentos musicales, lo que incrementó la solidaridad callejera, el sentimiento de repudio y potenció la presencia de más teatreros en el centro de la ciudad. El atropello por estar “movido una cuadra” de la dirección exacta del permiso de trabajo ejemplifica el control del espacio público y las políticas culturales de la primera alcaldía de Paco Moncayo” (2000-2004).

La foto 18 muestra una presentación reciente del Hombre Orquesta con sus hijos percusionistas, quienes inician el camino del arte callejero de la mano de sus padres con personajes de las fiestas populares “El Monito” y el “Payaso”¹⁴; mientras su mamá vende

¹³ Parafraseando el nombre del Alcalde de turno: Augusto Barrera.

¹⁴ Cuyos antecedentes dice Javier Ponce podrían ser el Danzante de Quito con rígida máscara, bonete y espada, los personajes de la mitología festiva indígena, el diablo huma, el curiquingue. La nostalgia de los circos que llegaban a los arrabales de la ciudad, con el payaso triste, inmensamente triste, con nariz de



Foto 18: El Hombre Orquesta (Fabián Velasco) y sus hijos percusionistas el “Monito” y “Payaso”. La imagen se tomó en el Segundo Encuentro Nacional de Teatro Callejero el 13 de agosto de 2010 en la Plaza Grande. A la derecha, sentado en el suelo está Jaime Allencastro, manejando la consola de amplificación. Foto: Irina Verdesoto. Archivo Personal.

entre los espectadores CD con doce canciones de su autoría, bien grabadas por cierto, y recoge cualquier “cariño económico” de los espectadores.

Las roturas de cabeza y prisiones de “El Enano” en los años 80, las broncas públicas de los Perros Callejeros y los enfrentamientos del Hombre Orquesta con innumerables miembros de la policía; marcan el “campo social” en el que se desarrolla y por ende constituyen y reconstituyen la producción simbólica y material de la “cultura popular” (Bajtín, 2003; Revel, 2005; Kingman, 2010) en reivindicar el “espíritu de la plaza pública” (Bajtín, 2003) donde todas las personas intervienen con distintos matices emocionales, desde la “risa” (Bajtín, 2003) hasta la bronca descomunal.

chorizo y portando garrote de trapo [o] los relatos europeos (Ponce, 2005: 24); constituyéndose en un imaginario urbano festivo. Los hijos del Hombre Orquesta forman parte de su propuesta de vida anti oficial, los niños no van a la escuela y son una familia de juglares en todo el sentido de la palabra. La manera de criar y educar a sus hijos en el micromundo del teatro callejero genera reacciones diversas; hay quienes respetan con admiración la postura de no escolarización y hay quienes censuran esa opción de vida cobijada por su autoridad de padre de la familia.

1.4 Teatrerros a prueba de patada, toletazo, auditoría y juicio

Como respuesta al “auge teatral” (Ibarra, 1998) de los años 80 el Estado ejerció represión en estas actividades. En la calle se reforzaron los controles a los teatrerros, siendo la cabeza del “El Enano” Araujo, más de una vez la “cabeza de turco”; pues se la rompieron seis veces. En tanto que en 1986 inició la persecución al auspicio de actividades de teatro popular y callejero en todo el país; en la Gerencia de Difusión Cultural del Banco Central¹⁵ porque al Gerente Don Pancho Aguirre “le llegó una orden de la presidencia de León Febres Cordero que citaba al Dr. Aguirre a la Contraloría General del Estado de inmediato para responder por una glosa” (AP, 21 de septiembre de 2010). El Dr. Aguirre se presentó a la brevedad posible

(...) el Subcontralor le pide que espere y llama a un burócrata para aclarar el impase. El burócrata le dice: Dr. Aguirre hemos buscado en sus archivos y no aparecen por ningún lado las “Pantomimas pagadas a José Vacas”¹⁶ (Ibíd.).

Entre la carcajada y la furia el Dr. Aguirre “le gritó: ¡denúncieme! e inmediatamente preguntó: ¿saben lo que es una pantomima? y ante el silencio burocrático de ambos funcionarios quienes no tenían idea de lo que se trataba se retira del despacho” (Ibíd.).

La historia de las “pantomimas perdidas” se replicó en varios espacios y con versiones distintas como “contratos perdidos” que por ejemplo perjudicaron al Grupo Saltimbanquis. Entonces los teatrerros no sólo debían ponerse a prueba de patadas, toletazos, sino también de auditorías con claro sentido de entorpecer el proceso de avanzadas de las expresiones populares callejeras.

Dejé un rato el parque –cuenta Carlos Michelena– y un oficial me avisó que debo cuidarme, que hay una consigna sobre mí y tal, y que mejor me cuide, que me tranquilice si tengo hijos, que piense en mis hijos. Entonces, yo le entendí el subtexto al hombre, dije tiene razón, gracias. (Citado por Larrea, 1995: 155).

Entonces la represión física pasó a ser un “ritual organizado” donde se pone de manifiesto el poder que castiga y “el castigo aparece como natural y no como efecto arbitrario al poder humano” (Foucault, 1984: 109, citado en Larrea, 1995: 154).

El castigo se manifiesta en el enfrentamiento de los policías municipales directamente a los teatrerros callejeros; o las reclamaciones del Subcontralor al Gerente de Difusión Cultural del Banco Central que apoyaba a los teatrerros; en la calle se ejerce violencia física mediante el golpe y la inmediata reclusión en “la carcelera” y en los centros de detención.

¹⁵ Única entidad del gobierno que manejaba una política cultural de auspicio permanente a actividades de arte popular a nivel nacional mediante Caravanas anuales. En las cuales más de una vez participó Carlos Michelena y otros teatrerros de la calle.

¹⁶ José Vacas el maestro del arte de la pantomima también tuvo contratos con la Gerencia de Difusión Cultural.

En tanto que en las esferas institucionales se destituye a funcionario o se cierra la institución; cosa que sucedió de inmediato en el gobierno de Rodrigo Borja (1988-1992).

En este contexto de legitimación y defensa del “espacio público” se encuentran también Edwin Contreras y Yolanda Villamarín (YAC Producciones) se toman la esquina de la Plaza Grande los fines de semana y ocasionalmente los días laborales; en dependencia de su trabajo en provincias y en otras actividades de YAC Producciones. Tras el proceso de renovación urbana que inició en 1996, los teatreros fueron parte de la población de informales desalojada del centro de Quito. Mientras unos negociaron directamente con la municipalidad los permisos temporales de trabajo, otros se juntaron a la Asociación Aapie para desde esa agremiación obtenerlos. Ni Contreras ni Villamarín buscaron canales de diálogo con el Cabildo y siguieron presentándose de manera informal semana tras semanas siendo reprimidos por las fuerzas municipales hasta que les llegó la Notificación Judicial en 2007:

No. Causa: 2007-1310

Judicatura: Juzgado Décimo de Garantías Penales

Acción/Delito: La Injuria.

Actor/Ofendido: Moncayo Gallegos Paco (Alcalde Metropolitano del y representante legal del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito

Demandado/Imputado: Villamarín Yolanda, Contreras Edwin (Grupo autodenominado YAC-Producciones)

El escrito legal acusa de “Injuria” a los teatreros y no directamente por el uso del espacio público, los imputa como “Grupo auto denominado YAC-Producciones” mostrando así el poco conocimiento del trabajo de más de veinte años de esta Productora en la ciudad en el teatro de la calle, el audiovisual, la representación de artistas y otras línea gestión cultural.

Este juicio marca un precedente en el micromundo del teatro callejero porque legalmente estos teatreros son catalogados como “individuos peligrosos” según la “institución judicial (...) [y fueron] el principal objeto de la intervención punitiva” (Foucault, 1992: 168). En este sentido, el teatro de la calle es aceptado sólo dentro de determinados límites y antes de aplicarle una censura se le aplica disposiciones relacionadas con la informalidad y la peligrosidad callejera.

Sin embargo, se da un efecto rebote y “el juicio del alcalde¹⁷” no amedrenta a los teatreros sino los impulsa a seguir en el oficio callejero inventando estrategias de sobrevivencia como son las funciones en establecimientos educativos, fiestas parroquiales y demás momentos de diversión social.

17 El Juicio en los Sorteos de Segunda Instancia tuvo: Reconocimiento de Querrela (2007-10-17), Escrito de Desistimiento (2007-10-25), Providencia General (2007-10-26), Providencia General (2007-11-15), Inhibición (2007-12-10) donde dice “Por cuanto de autos consta el acta de reconocimiento de la firma y rúbrica constante en su escrito de Desistimiento de la acusación particular presentada por el Sr. Alcalde del D.M.Q. General Paco Moncayo G., en tal virtud me inhiho de seguir conociendo la presente causa y dispongo su Archivo.- Notifícase”. Función Judicial.

El juicio fortalece a Edwin y Yolanda, quienes se empoderan en la Plaza Grande y se instalan con carteleras donde de manera didáctica se reseñan eventos políticos y históricos del país. Actualizan sus funciones temporalmente con nuevos acontecimientos de importancia social y política. Se han convertido en otros espacios de asamblea pública porque su presencia en la plaza inicia al colocar las carteleras, una hora después inicia el primer ruedo teatral de 15 a 40 minutos, luego se toman un descanso textualmente, hacen hasta una tercera función y se retiran.

Las personas que se acercan a mirar y/o leer las carteleras, incluso ven en estos grandes pergaminos de colores un atractivo turístico y allí se toman fotografías. Como se ve en la lustración, las carteleras son un telón de fondo del ruedo teatral, que por su naturaleza de 360°, también alberga público tras ellas.

Las carteleras igualmente cuentan una trayectoria en el trabajo callejero de Edwin Contreras y Yolanda Villamarín se muestra la sigla YAC, de la Productora, y este signo es parte del vestuario e implementos del quehacer teatral exclusivo de estos productores de sentidos simbólicos y de una cultura material de videos.

Cabe preguntarse si ¿las políticas estatales encubren procesos más profundos de exclusión? porque los teatreros se ganaron sus espacios por su trabajo propio, generaron un público callejero y son productores simbólicos de cultura popular que autofinancian su actividad con la venta de cancioneros, folletos o naranjas, CD y DVD. ¿O es un problema de pugna territorial? Porque los teatreros décadas atrás se apropiaron y revitalizaron espacios céntricos de la ciudad; que a partir del proceso de renovación urbana de 1996 pasaron a tener interés por sectores de élite; pero este proceso es el contemporáneo y para tener un sentido de la construcción histórica del mismo deben releerse las ordenanzas de planificación urbana.

El teatro de la calle se atasca en el conflicto de políticas de exclusión y del gobierno local; entonces “la batalla por defender lo que hago, tiene que ver con el arte popular con integridad y me he negado al aborregamiento que se llama disciplinar” (JG, 4 de febrero de 2010). Este “aborregamiento disciplinar” se ha presentado con varios rostros, el más común el del contrato para comprar funciones y llevar espectáculos a sectores distantes del centro; el convenio temporal para el uso de un espacio público, como lo hiciera el Grupo Eclipse Solar con la Fundación Teatro Nacional Sucre; el permiso de trabajo o los cursos de capacitación.

Pues sí, la capacitación parece inocente pero no lo es, en 2003 la Administración Municipal de la Zona Centro ofreció un taller-cernidor impartido por el cusqueño Hugo Fernando Salazar¹⁸.

¹⁸ Pupilo del maestro Jorge Acuña Paredes en Lima en los años 70. Se encontraba casualmente de paso en Ecuador para realizar presentaciones en el Programa de Peatonización y en el Café Arte de Ibarra. Es gestor cultural, mimo, actor y director de Juglaris Escuela de Mimo y Teatro. Autor de Jugando al teatro en la escuela. Tomo I: Apuntes Teóricos y Tomo II: Guías Metodológicas y Ludoteca, Asociación Paukllasunchis, Cusco 2007.

La deserción fue alta en el transcurso pues los teatreros viven al día y es muy difícil “normalizar” procesos de educación artística en personas que llevan en el oficio en promedio veinticinco años y pese a la capacidad pedagógica y a la propuesta metodológica teatral del ‘trabajo de calle’ de Salazar. Las personas estaban en ese curso presionadas por el permiso de trabajo. El curso se impartió en San Sebastián y su culminación fue con un desfile desde allí hasta el programa de Peatonización¹⁹ de la Plaza Santo Domingo el domingo 9 de marzo de 2003. Se dieron certificados y no se dio ningún permiso de trabajo.

¿Por qué sucede esto con el micro mundo callejero? Se puede objetar la falta organización real entre los teatreros de la calle de Quito porque a vivas voces no tienen “un movimiento social capaz de plantear sus necesidades y reivindicaciones” (Larrea, 1955: 173). Pero el problema de fondo es la propuesta normativizadora del Estado y particularmente del Municipio que no ve en el teatro callejero una expresión de la cultura popular que tiene que ser respetada, sino que no asume como una manifestación de desorden e informalidad.

Entonces se evidencia que hay una doble dinámica por un lado de expulsión y por otro de de inclusión normatizada y normativizadora en la plaza pública. Cada quién está ensimismado en sus avatares; eso lo demostró el desinterés de la mayoría de teatreros cuando Edwin Contreras y Yolanda Villamarín fueron enjuiciados. No hay un gremio, ni lo habrá, como dice Don Carlos “somos una familia y no nos llevamos todos como en cualquier familia” (CM, 5 de febrero de 2010). Sin embargo, en ese archipiélago se gestan las expresiones callejeras que perviven las represiones de modo creativo, como diría “El Enano” “usando la inteligencia para divertirnos” y desde “la risa” (Bajtín, 2003) subvirtiendo los “paradigmas civilizatorios” (Foucault, 1992) del Estado que al no atemorizar se desvirtúan en la burla.

2. Emergencia del audiovisual del teatro de la calle

Los años 80 y 90 hay una ebullición de teatreros en los parques y plazas que buscan su suerte a la sombra del éxito de Michelená. En este contexto emerge el audiovisual del teatro de la calle, como un nuevo soporte de difusión y comercialización. A continuación se presenta a la YAC Producciones, la empresa pionera en la realización de los videos de mayor circulación; sin que sean motivo de renuncia de los teatreros a la plaza pública.

2.1 Videos de YAC Producciones

Yolanda Villamarín YAC (Yolanda Arte Cultura) Producciones es la cantante y empresaria pionera del audiovisual del teatro de la calle. Ella, con su equipo de trabajo, estableció

¹⁹ La segunda versión del programa de Peatonización, esta vez llamado gLos domingos el Centro Histórico es nuestro h inicia en junio de 2001 en las plazas: Santo Domingo, Grande, San Francisco y 24 de Mayo, con los objetivos de disminuir la contaminación del centro histórico, recuperar el espacio para los peatones para promover el turismo, deporte, arte y cultura, la identidad y la educación ciudadana. Información facilitada por Martha Sofía Vargas, directora de la programación artística hasta 2009.

contacto con Carlos Michelena para hacer un video en formato VHS donde se intercalen escenas callejeras en el parque El Ejido con canciones del pentagrama nacional interpretadas por ella.

A Michelena le pareció un reto teatral interesante y se produjo dicho video en 1992, que fue el primero y último que haría Michelena, debido a un altercado irresoluble provocado cuando la Productora, según testimonio de Yolanda, perdió el control del video y éste se difundió a nivel nacional desde las “piratas” (tema del que no se ocupa esta investigación). Tal situación, destruyó la relación de trabajo y amistad con el teatrero, y abrió un nuevo camino para el teatro de la calle; además de contribuir al prestigio y fama de Michelena.

Cabe mencionarse que al formato de video VHS le sustituyó con rapidez el VCD y al poquísimo tiempo el formato CD, Mini DVD y DVD. El Mini DVD no ha tenido acogida en el país por el costo de los aparatos de grabación que necesitan para su óptimo funcionamiento que se les incorpore micrófonos profesionales que son de costos medios; en tanto que el CD ha tenido una amplia difusión, y en menor escala pero con similar impacto se encuentra el formato DVD, que es el predilecto para los audiovisuales.

Tras el video de Michelena se da una estampida de videos, muchos de los cuales llegan desde Perú a las ventas ambulantes y se convierten en las “hojas sueltas, folletos y cancioneros” de los años 90. De este modo se retoma la “lectura popular” (Chartier, 2007) que mantiene el ciclo de transmisión oral, impresión – lectura- y narración oral; pero ahora desde el reproductor de CD o DVD; aparato que tiene una baja en su precio a partir de la dolarización de 1999.

A continuación se exponen cuatro ejemplos de videos y “películas” que en el trabajo de campo de la investigación se constató que tienen gran acogida por parte de los públicos de varias plazas del Centro Histórico y del parque El Ejido.

Demetrio y ½ de Altura

Video realizado en 1997 por la productora Yolanda Villamarín, YAC Producciones, que contiene cuatro obras del teatrero Milton “El Enano” Araujo, entre las que destaca la ‘Vendedora de Morocho’ que ponía el dedo en la llaga del patriotismo nacional frente al reciente conflicto fronterizo contra Perú en 1995. Demetrio y ½ de Altura fue el primero y último video que “El Enano” realizó con YAC Producciones. Enseguida conoció al productor Pepe Molina, con quien hizo dos videos luego le llevó a Nueva York y le “dejó encargado con Alberto Carrera [y] con él hice otra película²⁰” (MEA, 23 de febrero de 2009).

Así entró en el maremoto del mercado pirata del audiovisual en formatos CD, VCD, DVD, que es motivo de otro análisis.

²⁰ Denomina “películas” a sus producciones audiovisuales, en las que se recopilan 6 o 10 obras cortas una tras otra.

La siguiente imagen capta tres “películas” de “El Enano”, él las llama sí, y son las que él ha realizado y debe recordarse que en el mercado informal circulan versiones en video donde se edita el trabajo de este teatrero con otras personas.

Se inicia el arribo del teatro callejero al soporte audiovisual, pues “con los diferentes métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida ha crecido de manera tan gigantesca” (Benjamín, 2003:54-55). La reproducción técnica mediante el lenguaje audiovisual coopta pedazos de la escenificación callejera que siempre será única e irrepetible. “El Enano” en términos de Guy Debord desde la filosofía marxista entra en el denominado espectáculo “que no es más que el sentido de la práctica total de una formación socio-económica, su empleo del tiempo” (Debord, 1974) y en este sentido los espacios y memoria del teatro de la calle en Quito se mediatizan, no con todos sus exponentes pero sí con el primer y último video de Michelena, los de “El Enano”, Edwin Contreras y Paolo Ladino, hasta hoy.

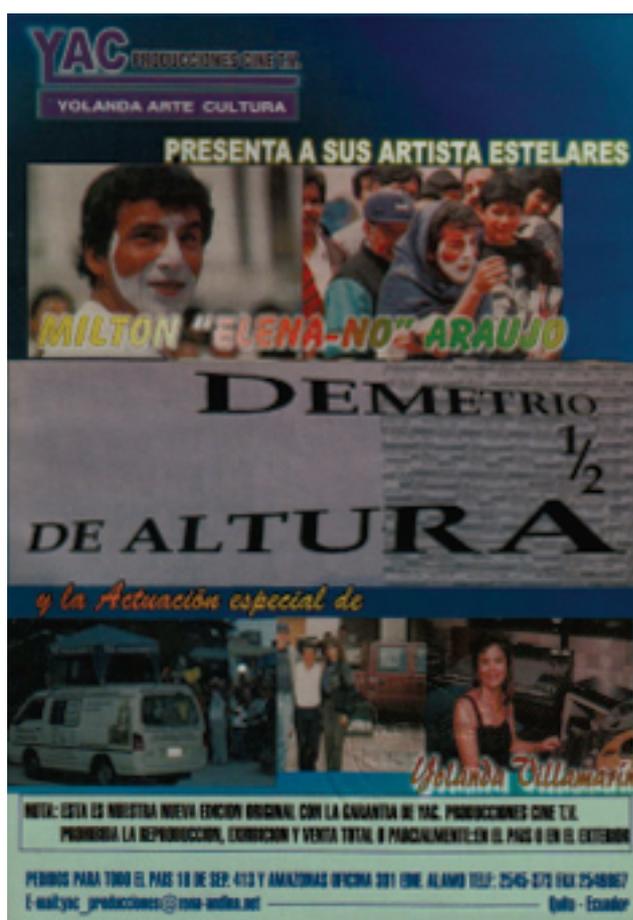


Ilustración 1: Portada del video Demetrio y 1/2 de Altura.

Humor de mi Pueblo

Es una serie de videos que al momento tiene tres volúmenes. Los realiza Yolanda Villamarín: YAC Producciones con Edwin Contreras. En los años 80 Edwin Contreras empieza su carrera en el teatro callejero, asiste a los seminarios informales que hacía Michelena en El Ejido y en otros espacios de capacitación. Como se ve en la ilustración es un “Chaplin Criollo” podría decirse que

aquellos primeros ensayos fueron una revelación. Me abrieron un nuevo mundo de técnicas. Yo no tenía la menor idea de que hubiera cosas tales como una técnica de la escena [abierta], el intervenir a tiempo, el hacer una pausa o volverse y sentarse oportunamente; pero las aprendí con la mayor naturalidad (Chaplin, 1974: 106).

Edwin Contreras tiene un toque personal sutil en la propuesta callejera que muestra “con la mayor naturalidad” un alto grado de concentración y entrega en la escena; estas condiciones le posibilitan entrar en una dinámica de inclusión y permanencia en la plaza pública; aunque experimenta la renuncia al compañerismo de los demás teatreros por razones personales y posturas políticas innegociables.

A veces trabaja solo, en ocasiones con grupos y desde fines de los 90 se asoció a la cantante, productora y empresaria Yolanda Villamarín, con quien hace teatro de la calle, tiene una serie de videos y ofrece servicios de venta de máscaras de látex. Contreras ejerce el oficio al “aire libre” (Michelena citado en Velarde, 1990) con piezas de 15 a 20 minutos aproximadamente. Sus obras son de impecable estructura aristotélica y de modo espontáneo se desempeña con las tácticas de “estructura abierta” (Salazar, 2002) y los niveles escénicos²¹.

El Contreritas, como le dicen los amigos en sus orígenes, es prolijo en el vestuario, las pelucas, zapatos y las máscaras; indica que el buen uso de los elementos es un deber del teatro para el pueblo, lo que corrobora su sentido de “intelectual subalterno” (Gramsci, 1992), responsable ofrecer un buen producto simbólico para los sectores populares que son su principal público callejero.

Presenta temáticas sociales relacionadas con la familia, la migración, el nacionalismo y la política en las versiones de abuso de la autoridad y de las campañas electorales. Su repertorio rescatan personajes tipo quiteños como la Torera, en versión de la Súper Torera que dice “ahora yo quiero ser la súper Torera porque quiero combatir la corrupción, la corrupción del Congreso, quiero combatir las pandillas de pipones”. Entre sus obras destacan: “Policías Municipales e Informales”, “El Candidato Hilachas” y una parodia sobre las nuevas “Leyes de Tránsito”; estos libretos pueden leerse en el Anexo 11.

²¹ Bajo en el suelo, nivel medio de pie y Alto al saltar.

Recrea personajes en base a máscaras de papel maché y esponja como de Atahualpa y Cristóbal Colón y de látex de personajes fantasmagóricos. Emplea pelucas de lana y sintéticas como el joven puntero, la anciana y el indigente; y de modo particular resalta en su propuesta estético política popular el uso de una inmensa sonrisa con pelo

3. Conclusiones del Capítulo IV

La planificación urbana de Quito, hasta el momento considera el “espacio público” desde una visión jurídica tecnocrática por tanto las ordenanzas se suceden unas a otras para adaptarse a los compromisos político – turísticos que adquieren las autoridades de la ciudad. Si bien el Centro Histórico importante en términos patrimoniales, esta centralidad está conformada por sectores populares que le caracterizan desde sus particulares “trajines callejeros” pesa a la continua la invisibilización de sus sentidos simbólicos y materiales.

Las normativas legales de la planificación urbana en la procesos de inclusión, permanencia, expulsión o renuncia a la plaza pública por parte de los sectores populares dentro de los que se inscriben los teatreros abona en determinados momentos “estados de excepción” (Agamben, 2004) porque lo que se ha impuesto una normativización que en el caso del teatro de la calle se expresa en la obtención de permisos de trabajo para hacer presentaciones en los espacio públicos, o la participación exclusiva en eventos organizados de forma oficial; así como la punición, el castigo y la amenaza.

Ecuador regresó a la democracia en 1980 las reclusiones a los teatreros de la calle no han tenido normativas específicas, y como se vio en el caso del juicio por injuria del Alcalde de turno a Edwin Contreras, que tiene como fin “el desistimiento de la acusación particular”. Lo que puede considerarse un triunfo del teatro callejero en el terreno legal con la principal autoridad del Municipio.

Si bien “El Enano” y el Hombre Orquesta son las personas que más golpes de la policía metropolitana han recibido, según sus testimonios, esta violencia pública configura uno de los imaginarios de las cosas que también ocurren en el teatro de la calle; y la posible repentina represión es una aura tñosa que sobrevuela los ruedos callejeros, a merced de las disposiciones de los funcionarios de turno.

La noción de “estado de excepción” (Agamben, 2004) rebasa la noción de Weber sobre el Estado, como conductor del monopolio del uso legítimo de la fuerza. Esta visión pasa a ser desdibujada en la “cultura popular” (Bajtín, 2003; Revel, 2005) es la que ha impulsado a buscar otros soportes de producción, circulación y consumo del teatro callejero, como por ejemplo el audiovisual que en el caso de estudio se encamina por el carril de la producción casera, el mercado pirata y la principal vitrina de exhibición sigue siendo el teatro de la calle en vivo.

CONCLUSIONES FINALES

El teatro de la calle en Quito se constituyó en las dinámicas de inclusión, permanencia, expulsión o renuncia a la plaza pública y estos cuatro ámbitos han sido de constante confrontación y disputa interna y externa, expresados en términos sociales y culturales:

- a) El complejo proceso de nacimiento y legitimación del teatro de la calle en medio de estas disputas.
- b) La disputa por la inclusión de los noveles teatreros quienes pugnan por acceder a la observación, aprendizaje y ejercicio del oficio que les pueda legitimar entre los teatreros de mayor experiencia a la vez incorpora medios y recursos actuales.
- c) El desarrollo de una experticia de “escena abierta” les faculta permanecer en el espacio en jornadas que duran entre dos y cinco horas y que se nutren de la participación de varios exponentes con sus diferentes estilos de expresión.
- d) La ocupación constante de varias plazas del Centro Histórico y el parque El Ejido en las que sortean su permanencia al ritmo de la planificación urbana y establecen negociaciones con las institución municipal para estar y a la par evadir las normas de “disciplinamientos y control de poblaciones” en contextos urbanos.
- e) Durante el proceso de emergencia del teatro de la calle de los años 60 – 70 los poetas y teatreros tuvieron una autoadscripción a los sectores populares y se constituyeron en “intelectuales subalternos” (Gramsci, 1992) capaces de articular sus propuestas de producción simbólica y material de la cultura popular de plazas y parques.
- f) La defensa al “espacio público” como el sitio de trabajo de los teatreros se fundamenta en el derecho de los callejeros para llegar a los sectores que mayoritariamente los ocupan, pero también por la recaudación económica en estos lugares donde hay gran cantidad de flujos de peatones que circulan en el ruedo callejero.

La consolidación del ruedo callejero también obedece a una búsqueda de un “campo literario” (Bourdieu, 1984) constituido desde abajo y la acumulación del “capital simbólico” generando desde un subcampo constituido en el interior de la institución teatro. Ese capital se incrementa en medida que legitiman su trabajo en relación a los demás exponentes de la escena de la calle. El acompañamiento del público testa constantemente las propuestas de los callejeros y si no están dentro de los parámetros del gusto popular por la temática y la puesta en escena, los castigan con el silencio, sin darles un incentivo económico o al separarse del ruedo y deshilarlo. Podremos hablar en este sentido de un contra - teatro con sus saberes y debates internos que no necesariamente coinciden con los de la institución teatro y tienen sus momentos de auge como los liderados por Bruno Pino y más tarde Michelena, pero también se constituyen con momentos rutinarios y decadentes.

La asistencia al teatro callejero en Quito ha incorporado al mundo social de la ciudad en un campo de representaciones relacionadas con un *habitus* popular en términos de Bour-

dieu, que incorpora a los espectadores y los demás actores sociales (vendedores ambulantes, vigilantes, entre los más relevantes) mediante “principios clasificatorios (...) diferencias de lo que es bueno y lo que es malo [en el ruedo callejero], entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar [como han referido los testimonios de la investigación], pero no son las mismas diferencias para unos y otros” (Bourdieu, 1997: 20, citado en Chartier, 2007: 78) porque cada quien lo asimila de distinto modo.

Con la consigna “ahora estamos aquí, mañana quién sabe” se dice en el teatro callejero hace aproximadamente cuatro décadas en Quito. Pero esta constante sensación de incertidumbre de la permanencia en el oficio del teatro de la calle y de la apropiación del escenario, que es una manera velada de autoafirmar la “cultura popular [con] una concepción del tiempo ajena a la lógica del progreso” (Kingman, 2010: 124), a la organización gremial, a las carnetizaciones o a otras formas de “normalizar” la actividad para insertarla dentro de los “paradigmas de civilización de la familia, el Estado o la Iglesia” (Foucault, 1992). Además, claro está que hay negociaciones ocasionales, pero quien traiciona esta condición de autonomía será acusado de haber vendido la calle y tamaña acusación sería un dardo letal para un callejero.

Teatro de la calle y “campo literario” (Bourdieu, 1984) guardan una relación unívoca porque de los “campos culturales [el campo literario requiere retroalimentarse de] (...) la presencia en cada momento de la historia del campo, de su propio pasado y de su propio desarrollo” (Chartier, 2008: 88). Por lo que los productos de cultura material popular como hojas sueltas, folletos, cancioneros y afiches, hallados en la emergencia del teatro callejero de los años 60 – 70, y los actuales CD y DVD, permiten reconstruir “la historia del campo” más allá del rumor y eso se logra en cierta medida en el mismo ruedo, porque permite la observación de las bases del trabajo teatral callejero y de modo especializado en los procesos pedagógicos informales que se realizan en el parque El Ejido de Quito. Al hablar de campo lo básico en los términos de Bourdieu, pero con la salvedad de que las formas de funcionamiento y legitimación no son los de la cultura hegemónica sino del mundo y la cultura popular.

En términos irónicos pero también reales podríamos decir que si alguien sabe de teatro de la calle son los Policías Metropolitanos. Pese a que no se pudo acceder a policías jubilados que trabajaron a fines de los años sesenta y en los setenta, los testimonios de los jóvenes que están en la actualidad en la calle coincidieron en su conocimiento y respeto sobre todo por Carlos Michelena, pues tienen referentes que él ya no se deja sacar de la calle. Si le tocan llama a la prensa y a los Derechos Humanos; entonces tiene una auto licencia tácita. Pero él no está día a día en las plazas. Durante el trabajo de campo de esta investigación realizado entre 2009 y 2010 se encontró su ruedo marcado en la Plaza Chica, aunque él ya se había ido, y el personal de limpieza de las calles no lo borró, porque me dijeron que

“mañana ha de volver el Don Carlos y es bien bravo...” sólo se lo encontró trabajando en el parque El Ejido en un par de ocasiones. Y esta situación de incertidumbre, que genera la posibilidad de que en cualquier momento él llegue y con su presencia censure o defienda un ruedo callejero, da un matiz de misterio y genera mayor expectativa. Esto nos da una idea de que estamos hablando de un espacio relacionante y cambiante.

A más de las políticas municipales están los vendedores ambulantes que pululan en los espacios que actualmente ocupa el teatro callejero, y su participación es de constante interrupción; al punto que algunos callejero se callan para que los pregones cesen, o suben la voz, o hacen una pausa para que venda y cobre por los productos, que en su mayoría son alimentos. Los vendedores ambulantes conocen a cada teatrero y saben cómo proceder con cada uno; aquí se genera un estado de respeto y solidaridad competitiva por la sobrevivencia tanto del ruedo callejero, como de la presentación de teatro. Entonces, se genera un punto de tensión y equilibrio entre la cantidad de irrupciones de ventas ambulantes puede soportar un teatrero y la cantidad de vendedores que quieren “vender” mientras se suscita el espectáculo teatral.

La conceptualización del “espacio público como ámbito o escenario de conflictividad social que puede tener una función u otra, dependiendo de los pesos y contrapesos sociales y políticos” (Carrión, 2004: 56)” por parte del Municipio está en permanente construcción. La actual concejala María Elisa Salgado se ocupa de generar las políticas para el uso de espacio público por el clamor de sectores de artistas que realizan eventos con regularidad en estas áreas de la ciudad. Salgado desde 2011 mantiene mesas de discusión permanentes del tema, pero no ha considerado a los teatreros de la calle que semana tras semana se presentan en la Plaza Grande, ubicada frente a su despacho. La discusión de políticas de uso del espacio público, en esta ocasión será producto del pensamiento institucional y de artistas legitimados dentro de la “alta cultura” (Bourdieu, 1994); donde no se visibilizan los teatreros de la calle por su condición *per se* popular, que no admite normativas, calendarios, ni reglamentaciones. Pero además, porque el tiempo de las mesas de trabajo, para un teatrero es tiempo de trabajo remunerado en la calle o en otro espacio, pues como reflexionan (“El Enano”, “El Hombre Orquesta”) “si no trabajo no como”. En esto los teatreros comparten un espacio común con los sectores informales particularmente con los vendedores ambulantes por su constante desplazamiento de los espacios públicos frente a las instituciones.

Esta investigación es una memoria, entendida como un espacio incompleto que busca ampliar el debate del tema con otros enfoques. La reflexión teórica y el aporte etnográfico del micro mundo del teatro callejero permitió reconstruir cinco décadas de actividad, las dos primeras son los preliminares de las “acciones urbanas”, las tres siguientes décadas han sido el proceso de consolidación y afianzamiento de las trayectorias de los callejeros que constan en este trabajo por su labor de veinte años en promedio en las pla-

zas y parques y la última década se alinea la riña de la planificación urbana, el espacio público y la emergencia del audiovisual como un nuevo soporte del espectáculo callejero. Igualmente en esta década muchos de los principios definidos por los teatreros históricos están en crisis, sobre todo en relación con las normativas y con el espacio público.

En términos ideales el teatro de la calle es una tribuna efímera que subvierte el orden establecido en el espacio público. El teatrero de la calle es un “intelectual subalterno popular” capaz de apropiarse del espacio público y formar parte de él rodeándose de flujos de peatones que rompen su cotidianidad para ser partícipes de la producción simbólica y material de cultura popular. Cada ruedo callejero emerge como una ruptura a las manifestaciones de expresiones artísticas oficiales y se consolida según las dinámicas de inclusión, permanencia, expulsión o renuncia a la plaza pública por parte de los callejeros. Sin embargo el propio teatro de la calle, como la cultura popular está sujeto a conflictos y contradicciones en cuanto a fines, contenidos y formas de representación.

CODIFICACIÓN DE ENTREVISTAS

- MC, 4 de febrero de 2010. (Mario Cicerón) artista plástico quiteño que formó parte de la generación de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes ubicada en La Alameda en los años 60. Conformó el grupo Los Canchis y fue uno de los más radicales exponentes del papel social del arte. Elaboró murales y carteles para los desfiles del 1ero de Mayo y en la actualidad radica en Venezuela donde trabaja en proyecto de arte barrial.
- AOT, 4 de febrero de 2010 (Adriana Oña Toledo). Directora del Grupo Saltimbanquis fundado en 1978, uno de los principales elencos de teatro popular con importante presencia callejera a finales de los 70, 80 y 90. Entre las líneas de acción del grupo en sus orígenes estuvo el trabajo con muñecones y zancos en la calle, técnicas escénicas traídas al país por Mario Ramos, artista gráfico y teatrero venezolano que desde entonces se radicó en Ecuador. Una de las obra de mayor difusión callejera en Quito y en el país fue gLa fantástica fantasía h. Adriana es artista plástica, diseñadora de vestuario y escenografía, teatrera, actriz, dramaturga e investigadora de la teatralidad en la fiesta popular andina. Gracias a su experiencia y capacidad para compartir proyectos artísticos con otros creadores, en 1990 encaminó a un joven colectivo los Perros Callejeros a la exploración de la teatralidad andina a partir del ritual festivo y en 1992 presentaron la obra “La fiesta” con personajes de la fiesta de los inocentes de Quito.
- AO, entrevista 8 de julio de 2010 (Alfonso Ortiz) Arquitecto e historiador, ha sido editor y autor de libros de investigaciones sobre la ciudad. Ex director INPC, archivo personal fotos históricas de Quito.
- RT, conversatorio 4 de febrero de 2010 (Ricardo Torres). Médico y poeta de la Pedrada Zurda. Su producción poética se enfoca en historias urbanas de personajes populares.
- TR, entrevista 20 de febrero de 2009 (Teresa Ramos) ambateña, esposa de Iván Pino. Cantante y actriz de teatro. No fue parte del grupo Umakantao de los 70, pero en la actualidad es la gestora cultural de la obra plástica de su esposo y del Grupo Umacantao. Nótese que ahora se escribe con “c” y no con “k”; y esta letra los diferencia. Umacantao tiene en repertorio obras teatrales de repertorio infantil y entre las callejeras destaca “O Tiwintza o ti mato” de la pluma de Iván Pino.
- IP, entrevista 20 de febrero de 2009 (Iván Pino, primera entrevista). Artista popular que incursionó en la última etapa del grupo Umakantao a fines de los 70 en calidad de dramaturgo, músico y asistente de su hermano Bruno Pino.
- IP, entrevista 10 de enero de 2010 (Iván Pino, segunda entrevista) Por razones laborales, puede invitar a la convocatoria de participación para el Proyecto de Difusión Escénica Vamos a la Toma de la Plaza de la Corporación Quijotadas, auspiciado por el Ministerio de Cultura, la Secretaría de Cultural del DMQ, el Fonsal y la Empresa Divertimento que se ejecutó de noviembre de 2009 a agosto de 2010. Iván y su grupo Teatro Umacantao par-

participaron con la obra “O Tiwintza o ti mato” de su autoría. Cito esta información porque en esta entrevista él me dictó el libreto de dicha obra, que la tienen en repertorio hace más de diez años, pero no la tenía escrita. La misma será publicada en la memoria del proyecto mencionado que está en imprenta.

- CM, entrevista 23 de agosto de 2009. Carlos Michelena. Entrevista realizada en la Evaluación del Primer Encuentro Nacional de Teatro Callejero, organizado por el grupo Perros Callejeros en Quito. Su participación fue en calidad de instructor y evaluador. El encuentro y la jornada de evaluación fueron espacios importantes para la reflexión de la situación actual del teatro callejero. Si bien el Encuentro se proponía ser nacional, sólo hubo dos representantes de Chimborazo y dos de Guayaquil. Lo que denota la gestión de la organización del evento, pero ante todo, explicita la existencia mayoritaria del teatro callejero de Quito. Debe recalarse que no fueron invitados todos los exponentes del teatro de la calle de la capital, por cuestiones de antipatías que no le competen a este trabajo.

- SO, entrevista 18 de enero de 2010 (Santuzza Oberholzer). Titiritera suiza que fue parte del teatro callejero de mediados de los 70 en Quito, en calidad de guitarrista, cantante y productora de cancioneros, afiches y folletos del grupo Umakantao.

- HFS, entrevista

- PE, entrevista 13 de agosto de 2010 (Profesor Eddy). Maestro en quiromancia y artes ocultas que tiene aproximadamente setenta años. Se lo pudo entrevistar en la Plaza Grande, luego de ver teatro de la calle. Su testimonio enriqueció la imagen de la Av. 24 de Mayo al mencionar su experiencia con los taxis de la Cooperativa 3.

- JA, entrevista 13 de agosto de 2010 (Jaime Allencastro) Humorista que trabaja con Fernando Huertas, con quien forma el Dúo Dinámico. Al momento difunden su trabajo: Viajando, viajando, viajando que desde el verso y las notas musicales habla de las diferentes ciudades del país y latinoamérica; que son la temática pretexto para contar sus múltiples viajes y los viajes son uno de los temas que gusta mucho al público contemporáneo del ruedo callejero. Las presentaciones en fiestas a nivel nacional son su principal actividad económica, sin que por esto descuiden su inclusión y permanencia en el teatro callejero quiteño donde venden sus éxitos musicales con el siguiente pregón: cantado por nosotros mismos, grabado por nosotros mismos y si no nos compran, nosotros mismos nos compramos los CD.

- MS, entrevista 24 de febrero de 2010 (Margarita Sánchez) Viuda de Héctor Cisneros, el poeta de la lleca. Primera hija del importante sastre capitalino Estuardo Sánchez. Margarita tiene ocho hijos del poeta, tras diez años de atender una bodega de abarrotes en el Mercado Ñaquito (financiada por su padre) se pudo dedicar a su casa, ya que cuenta con el apoyo económico de todos sus hijos y principalmente de los cuatro radicados en España.

- JG, conversatorio 4 de febrero de 2010 (Jaime Guevara). Cantautor anarquista quiteño (1956). Inicia en 1973 en festivales juveniles de rock. Su temática principal es la denuncia social y la

memoria de los caídos en manos del autoritarismo. Entre las canciones más conocidas está la Canción del remiso, Señor Prohibicioncita, Cantor de contrabando, y Aprender apresado. Su testimonio ha sido de vital importancia para esta investigación porque él ha participado en movilizaciones sociales y conoce bien la movidad del teatro callejero de la ciudad.

- JAP entrevista 12 de septiembre de 2010. (Jorge Acuña Paredes), nace en 1931 en Ayacucho. Estudia en el Instituto Nacional de Arte Dramático de Lima la carrera de teatro de 1955 a 1960. En 1968 es expulsado de la docencia de teatro de la Universidad Nacional de Guamanga, “la resolución rectoral decía: prohibido trabajar en otra dependencia del Estado por tres años”. Yo tenía cuatro hijos ¿qué hago? ¡tengo que crear!. El 3 de octubre de 1968 se da un Golpe de Estado de las Fuerzas Armadas y entra [al gobierno] la Revolución de las Fuerzas Armadas con Velasco Alvarado. El 23 de noviembre del mismo año se restituyen las Garantías y salgo a la calle . Como el gobierno era grevolucionario h no podía chocar con las actividades culturales al aire libre, eso me favorece y puedo trabajar doce años en la Plaza San Martín. Acuña Paredes sistematiza su experiencia de trabajo en la gestructura de escena abierta h. La entrevista fue telefónica, pues desde 1980 por razones personales y políticas se radica en Estocolmo, Suecia, donde ha ganado prestigio profesional por la calidad y difusión de su trabajo de teatro callejero. No ha perdido el contacto con Perú, desde el año 2006 permanece varios mes en Perú, visita a sus nueve nietos y hace teatro de la calle en comunidades campesinas. La entrevista se realizó vía Skype y fue hermoso tratar con el decano del teatro callejero limeño; del que sólo se tenía referencia por Hugo Fernando Salazar, a quién también se contactó y cita en la investigación.

- JV entrevista 7 de mayo de 2010. (Jacqueline Vidal), francesa – colombiana, radicada en Cali desde 1961, viuda de Enrique Buenaventura, dramaturgo, poeta épico y lírico, narrador y pintor del grupo emblemático grupo Teatro Experimental de Cali, TEC. Jacqueline es actriz del TEC y al momento se ocupa del proceso de adecuación física del Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura, CITEB que aglutina la obra de cinco décadas del TEC y la producción en particular de Buenaventura: obras de teatro, ensayos de teoría teatral, poesía, 300 cuadros y dibujos, cuentos (libro 34 cuentos donde está retratada Colombia de manera maravillosa). La entrevista fue realizada en Bogotá en el Festival de Teatro Alternativo que organiza la Corporación Colombiana de Teatro.

- AP, entrevista 21 de septiembre de 2010. (Alexei Pérez) Sociólogo y Politólogo experto en Relaciones Internacionales. La pertinencia de esta entrevista fue obtener su testimonio generacional porque él fue parte de los jóvenes que organizaban los festivales anti oficiales de rock en el parque El Ejido, a más de ser partícipe de la bohemia de Guápulo de los años 80.

- MEA, entrevista 23 de febrero de 2009, (Milton “El Enano” Araujo) Primera entrevista de la investigación que permitió crear un mapa mental del teatro callejero en Quito y en el transcurso del trabajo se trianguló con los demás testimonios y los autores que conforman

el *corpus* teórico.

- FL, entrevista 20 de febrero de 2009, (Fabián Lucero) Empleado municipal, actor popular y payaso. Ha liderado procesos de arte callejero en programas del municipio. Mantiene una posición crítica de la relación entre los artistas callejeros y la institución. Pertenece a la segunda generación de artistas populares de su familia, pues su padre de unos de los pioneros de las expresiones de arte en las fiestas de la ciudad.

- CM, conversatorio 5 de febrero de 2010. (Carlos Michelena) Se cita su exposición en el Conversatorio Teatro de la Calle y Arte Popular. Michelena fue invitado al primer día del evento, pero llegó el segundo día. Impartió sus comentarios, respondió preguntas y se fue. Tuvo la cortesía de asistir al Conversatorio, a pesar de estar trabajando en un circo en Ambato; por tanto, salió de la actividad y se fue para Ambato. Este gesto de Michelena es muy significativo, pues él mantiene una relación ríspida con la prensa y con estudiantes que le buscan con objetivos académicos. El primer contacto que se pudo establecer con él fue de 15 minutos en agosto de 2009, en el Primer Encuentro Nacional de Teatro Callejero. Luego fue imposible entrevistarle porque como el parque El Ejido seguía cerrado él optó por trabajar en provincias.

- MV, entrevista 2 de julio de 2009. Maricela “Churos” Valverde actriz de teatro. Quien perteneció al grupo de Carlos Michelena por cuatro años entre 1980 y 1984. Con ella se pudo establecer un contacto permanente vía Skype y se la cita tanto en el Conversatorio de realizado en Flacso y en otra entrevista (ver detalles abajo).

- MV, conversatorio 5 de febrero de 2010. Maricela “Churos” Valverde, teatrera que trabajó en el grupo Teatro de la Calle de Carlos Michelena durante dos ocasiones, aproximadamente cuatro años. Orense, educada en el Colegio Las Catalinas de Cuenca, institución católica de élites, estudió Psicología en la Universidad Católica de Quito y optó por el teatro, lo que implicó que romper como ella dice con el modelo de ser mujer de bien “pasando a ser censurada por su familia, el sistema educativo y la sociedad. Luego de su trabajo de calle perteneció cinco años al Grupo Malayerba. Hace diez años vive en Alemania donde se desenvuelve en la “teatro-terapia” y el deporte.

- MV, entrevista 8 de febrero de 2010, Maricela “Churos” Valverde actriz de teatro.

- PA, entrevista 17 de septiembre de 2010. (Pancho Aguirre) Hijo de Pancho Aguirre, ex Gerente de Difusión Cultural del Banco Central en los años 80. Actor de teatro y cine. En 1981 forma parte del Taller de Teatro Popular con Jorge Guerra (Pin Pon, chileno que se exilió en Quito de mediados de los años 70 a mediados de los 80) e Ilonka Vargas (guatemalteca radicada en Quito desde los años 60. Llegó con su padre en exilio, el maestro Oscar Varga que formó el Coro de la Casa de la Cultura). Luego trabaja con el Grupo La Ventana de Diego Villalba “El Pinocho” que comenzó a coquetear con al calle. De 1983 a 1986 trabajó en el Grupo Teatro de la Calle dirigido por Carlos Michelena. La entrevista fue realizada en el marco del proyecto de difusión escénica Vamos a la toma de la Plaza

de la Corporación Quijotadas.

- DT, entrevista 12 de septiembre de 2010. David Torres. Actor de teatro y títeres. Se inicia en el teatro en 1978 en el Grupo Ollantay, que surge en Quito en la Politécnica en 1968 y se disuelve en 1988. En los 80 su “caballo de batalla” fue “Dos Caras del Patroncito” y la obra $S+S=41$. Ollantay llegó a tener elencos de teatro, títeres y música. En 1982 arrendaron por un año ocho meses el Teatro del Colegio Don Bosco de la Tola donde hicieron presentaciones de su trabajo y de grupos nacionales e internacionales a más de talleres de artes para la comunidad. En ese escenario estuvo El Galpón de Uruguay y los grupos de música Savia Nueva y Los Cuatro del Altiplano de Chile. Tuvieron que abandonar el Teatro Don Bosco porque ellos sembraron un muerto en la puerta h dice David, era la época de formación del grupo subversivo Alfaro Vive Carajo y el gobierno de León Febres Cordero. En el seno del Ollantay y demás grupos de artistas en 1982 – 1983 se crea la Coordinadora de Artistas Populares donde participa Jaime Guevara, Carlos Michelena, Gloria Arcos, Alex Alvear, Susana Reyes, Saltimbanquis. Este grupo fue uno de los grupos pioneros en el teatro para niños por iniciativa de Leonor Bravo. El objetivo de la entrevista fue cruzar y verificar información de las trayectorias de los demás teatreros de la calle, la importancia de la Coordinadora de Artistas Populares y la Asociación de Trabajadores del Teatro y reconstruir elementos de la represión y bohemia de los años 80.

- SR, conversatorio 4 de febrero de 2010, Santiago Rivadeneira, crítico de artes escénicas.

- SR, conversatorio 5 de febrero de 2010, Santiago Rivadeneira, crítico de artes escénicas.

- GC, entrevista 16 de septiembre de 2010, (Gerardo Caicedo). Inicia sus actividades en la década de los 80 por la influencia de Michelena. Él aprende en el parque El Ejido al mirar a los teatreros experimentado. Primero hizo teatro callejero en plazas de provincias y en la actualidad se siente orgulloso

- MB, conversatorio 5 de febrero de 2010. (Marcelo Báez) Director del Grupo Eclipse Solar que desde 1983 labora en la Plaza del Teatro.

- DC, entrevista 25 de febrero de 2009. No se indica el nombre por decisión de la entrevistada. Funcionaria de la Dirección de Cultura de la Zona Centro del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Entrevista realizada a la funcionaria principal, con quien se pudo cotejar en 2010 los avances de la política cultural en la transición del segundo periodo del Alcalde Paco Moncayo (2004-2008) y Augusto Barrera (2008-2012).

- XG, entrevista 17 de marzo de 2009. Xavier Guerra Asistente Administrativo de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Ande la dificultad de entrevistar a Julio Bueno, Director del Teatro, el asistente brindó la información solicitada y me dio el libro Teatro Nacional Sucre 1886-2003.

- ÑAC, entrevista 29 de octubre de 2009. Ñañón Alberto Cuesta, 50 años, nacido en el Carchi pero ibarreño de corazón. Gestor cultural, actor de teatro, televisión y cine ecua-

toriano como en *Ratas, rateros y ratones* de Sebastián Cordero. Su apodo “Ñañón” refiere que es el gran ñaño de las artes escénicas, amigo de todo el mundo. Actualmente regenta el Teatro del Centro Cultural Govinda – Hare Krishna y trabaja en servicios de casting en la productora de Pedro Saad Vargas.

- M, entrevista 12 de junio de 2009. “Manicho” Mauricio Estrella teatrero de la calle, músico, zanquero y animador juvenil de una Iglesia Cristiana. Pupilo de Carlos Michelena.

- Ch, entrevista 2 de mayo de 2009. “Chupacabras” o Christian el Palabrero, Luis Castillo cómico callejero que maneja un repertorio de humor para adultos y de preferencia en horario nocturno.

BIBLIOGRAFÍA

- Abal Medina, Paula (2007). “Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau” <http://www.revistakairos.org/k20-archivos/abalmedina.pdf>. (Visitado el 19 de agosto de 2009).
- Agamben, Giorgio (2004). *Estado de excepción: homo sacer II*, 1. Valencia: Pre - Textos.
- Aguiar, Nina (2005). Cómicos, músicos y creadores ambulantes en el Centro y Sur de Quito. Lucha desde los intersticios. Tesis del Área de Estudios Sociales y Globales. Programa de Maestría en Estudios Latinoamericanos con mención en Políticas Culturales. UABS, Quito (Tutor: Alejandro Moreano).
- Alencastro, Carlos D (1989). “Carlos Michelena: vida, obra y milagros” en la Revista Punto de Vista, CEDIS, N° 3-41, Quito.
- Andrade, Alejandro (1999). “Rosalino Povea, el hombre orquesta” en Parias, perdedores y otros antihéroes. Quito y sus célebres personajes populares. Taller de Estudios Andinos, Quito
- Arango, Gonzalo (1993). Primer Manifiesto Nadaísta 1958. Obra negra. Plaza & Janés, Bogotá. Documento digital disponible en <http://www.gonzaloarango.com/ideas/manifiesto1.html>, visitado el 21 de febrero de 2010.
- Arcos, Carlos (2006). “El duro arte de la reducción de cabezas: ruptura y continuidad en la literatura ecuatoriana contemporánea” en la Revista de Ciencias Sociales Íconos de Flacso Ecuador, N° 25, pp. 147-160, Quito. <http://www.flacso.org.ec/docs/i25arcos.pdf> (visitado el 13 de noviembre de 2010)
- Archila, Mauricio (2005). “Voces subalternas e historia oral. Anuario colombiano de Historia Social y de la cultura No. 32. Disponible en versión digital: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1271/127113735011.pdf>, visitado el 31 de mayo de 2011. Pp. 293-308.
- Averintsev, S, V. Makhlin, M. Rykin y T. Bubnova, ed. (2000). En torno a la cultura popular de la risa: Nuevos fragmentos de M. M. Bajtin (Adiciones y Cambios a Rabelais). Fundación Cultural Eduardo Cohen, Anthropos Editorial, México.
- Bajtin Mijail (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.
- Bartra, Roger (2008). *Culturas líquidas en tierra baldía*. Coedición en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Buenos Aires.
- Baudrillard, Jean (1970). *La sociedad del consumo*, Siglo XXI Editores, disponible en <http://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=vaz4i5xYSMoC&oi=fnd&pg=PA50&dq=%22La+sociedad+de+consumo.+Sus+mitos,+sus+estructuras%22&ots=5LezWtJ5Ak&sig=OHYz2QAd5YTICfrlEiDs3c3hdbk>, visitado el 2 de julio de 2009.

- Benjamin, Walter (1993). *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Editorial Taurus Humanidades, Madrid.
- _____ (2003). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Colonia del Mar: ITACA.
- _____ (2010). “Tesis sobre la Historia y otros fragmentos”. Edición y traducción de Bolívar Echeverría. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo S. A., México
- _____ (1988). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Altea.
- _____ (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- Cánepa, Gisella (1998). *Máscara, Transformación e Identidad en los Andes Peruanos. La fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo – Cuzco*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial 1998, Lima
- Carrión, Fernando (1983). *Renovación urbana en Quito*. Centro de investigaciones de la Ciudad, Editorial Fraga.
- _____ (2004). “Punto de partida para la alteridad” en Ciudad e inclusión: por el derecho a la ciudad. Compilador Fabio Velásquez Carrillo. Pp. 55-79. Bogotá: Corporación Región.
- _____ (2008). “Centro histórico: la polisemia del espacio público”, en la Revista Centro-h, No. 2, diciembre 2008, pp. 89-96, Quito.
- Cifuentes, Colón (2008). “Planificación de las áreas patrimoniales de Quito”, en la Revista Centro-h, No. 1, agosto 2008, pp. 101-114, Quito.
- Crehan, Kate (2002). *Gramsci: culture and anthropology*, University of Carolina Press, Berkeley, Los Angeles.
- Chaplin, Charles (1974). *Historia de mi vida*, Ediciones Huracán, La Habana.
- Chartier, Roger (2007). “Lo privado y lo público. Construcción histórica de una dicotomía” en Co-herencia Revista de Humanidades de la Universidad EAFIT, Vol. 4, No. 7 julio – diciembre de 2007, pp. 65-81. Medellín: Universidad EAFIT.
- _____ (2007). “El pasado en el presente. Literatura, memoria e historia” en Co-herencia Revista de Humanidades de la Universidad EAFIT, Vol. 4, No. 7 julio – diciembre de 2007, pp. 65-81. Medellín: Universidad EAFIT.
- _____ (2007). “Lectores y lecturas populares. Entre imposición y apropiación” en Co-herencia Revista de Humanidades de la Universidad EAFIT, Vol. 4, No. 7 julio – diciembre de 2007, pp. 65-81. Medellín: Universidad EAFIT.
- De Certeau, Michel (2007). *La invención de lo cotidiano. I. Las artes del hacer*. Universidad Iberoamericana, México, Oak Editorial.
- Debord, Guy (1974). *La sociedad del espectáculo*. Disponible en versión digital en:

<http://sindominio.net/ash/espect.htm> , visitado el 11 de julio de 2009.

- Diéguez, Ileana (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Siglo XX, Editorial Atuel, Buenos Aires.
- Flores-Malagón, Alberto G. (2003). “La disciplina histórica en Latinoamérica. Una lectura con los estudios culturales” en: “Estudios Culturales Latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina. Catherine Walsh (Editora). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala. Versión digital disponible en: <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11528/Estudios%20culturales%20latinoamericanos.pdf?sequence=1>, visitado el 31 de mayo de 2011. Pp. 159-170.
- Foucault, Michael (1992 [1976]). *La vida de los hombres infames*. La Plata, Argentina: Caronte Ensayos.
- Foucault, Michael (1998). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- García Canclini, Néstor (2000). “Cultura popular: de la épica al simulacro”, Quaderno portátil. Conferencia en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, en el seminario ¿Hacia una cultura popular?, Barcelona. <http://algeciras.iepala.es/external11/documentos/textos/10.pdf> (visitado el 19 de agosto de 2009).
- Girardin, Jean-Claude (1976). *Signos para una política: Lectura de Bourdillard*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- Goldwaser, Beatriz (1995). “Los espacios públicos en los barrios populares del Área Metropolitana de Buenos Aires. ¿Integración o exclusión social” en Territorios Revista de Estudios Regionales y Urbanos No. 13, pp. 87-98. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Goffman Irving (2001) *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Amorroutu, Buenos Aires.
- Gramsci, Antonio (1992). *Selections from the prison notebooks*. New York: International Publisher.
- Halbwachs, Maurice y Amparo Lasén Díaz (1995). “Memoria colectiva y memoria histórica”. En Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas del Centro de Investigaciones Sociológicas. Pp. 209-219. Traducido por Amparo Lasén Díaz, Pp. 219, <http://www.jstor.org/stable/40183784?seq=11> , visitado el 10 de marzo de 2011
- Hanley, Lisa (2008). “Centros históricos espacios de revitalización y disputa”, en la Revista Centro-h, No. 1, agosto 2008, pp. 78-84, Quito.
- Hard Viteri, Alfonso (s/n). “Pasión por el fútbol”. Documento digital disponible en <http://www.pochoweb.com/libro/25-Estadisticas.pdf>, visitado el 28 de septiembre de 2010.

- Ibarra, Hernán (1996). “Carlos Michelena y la Otra Cultura”, artículo del Diario Hoy del 11 de marzo de 1996 disponible en versión digital <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/carlos-michelena-y-la-otra-cultura-83757-83757.html>, (visitado el 19 de agosto de 2009).
- Ibarra, Hernán (1998). *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización*. Quito, Abya Yala.
- Jelin, Elizabeth (2001). “Exclusión, memoria y luchas políticas”, en Daniel Mato (comp.) *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso.
- _____ (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
- Kingman, Eduardo (2004). “Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura” en ICONOS No.20, Flacso-Ecuador, pp. 26-34, Quito.
- _____ (2006). *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía*. Colección Atrio. Ediciones Flacso Ecuador – Universidad Rovira i Virgili, Quito.
- _____ (2009). “Orden urbano y trajines callejeros” en *Provoçoes da Cidade*, Mariluci Guberman e Diana Araujo Pereira: organizadoras, Rio de Janeiro: M. Guberman: D. Araujo Pereira.
- Kingman, Eduardo y Nicolás Cuvi (2009). *El molino y los panaderos. Cultura popular e historia industrial de Quito*. Fonsal, Quito.
- _____ (2010). *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Coordinadoras Valeria Coronel y Mercedes Prieto. Quito: Flacso, Sede Ecuador y Ministerio de Cultura
- Kingman, Eduardo y Mireya Salgado (2000). “El Museo de la Ciudad. Reflexiones sobre la Memoria y la Vida Cotidiana”, en Fernando Carrión (comp.) *Desarrollo Cultural y Gestión en Centros Históricos*. Quito: Flacso-Ecuador.
- _____ (2004). “Patrimonio y políticas de la memoria e institucionalización de la cultura”, en la Revista ICONOS N°20, Quito: Flacso Ecuador, pp. 26-34.
- Lander, Edgardo (2000). “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos” en *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (compilador). Buenos Aires: CLACSO.
- Lanza Lobo, Cecilia (2004). *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lembel*, 2004. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Larrea, Ana María (1995). *El Estado y el Teatro Popular en Quito*. Tesis previa a la obtención del título de Licenciatura en Antropología. Facultad de Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

- Monsiváis, Carlos (2001). *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México, D.F.: Ediciones Era, México
- Moraña Mabel e Ignacio Sánchez Prado, comp. (2007). *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*, Ediciones Era: Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Moreano, Alejandro (1965). “Los presentes Tzánzicos” en la Revista Bufanda del Sol, número 2. Pp. 6-10.
- Oviedo, Ramiro (2005). “Yerba buena nunca muere” en Héctor Cisneros, el poeta de la lleca. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito.
- Ortiz, Alfonso, Matthias Abram y José Segovia Nájera (2007). *Damero*, Quito, Fondo de Salvamento, FONSAL
- Ortiz, Alfonso (2003). *Teatro Nacional Sucre 1886-2003*. Coordinador General de la Edición, FONSAL, Quito.
- Ortiz, Alfonso y Otros (2004). *Guía Arquitectónica de la Ciudad de Quito*. Tomado de la Ficha 202 Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Urbanismo. Dirección de Arquitectura y Vivienda, Sevilla-Quito.
- Páez, Alexei (2001). *Los orígenes de la Izquierda Ecuatoriana*. Fondo de Investigación Andino Amazónico Abya Yala, Quito.
- Pino, Iván (2002). *Acerca del teatro de la calle*. Editorial Pedro Jorge Vera, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito.
- Ponce, Javier (2004). “Bruno Pino murió en el solar 18” Sección Columnistas del Diario El Universo. Fecha 16 de octubre de 2004. Guayaquil. <http://www.eluniverso.com/2004/10/16/0001/21/6A2DEAF3CD8F41FDB099B400DFD8A17B.html>, visitado el 21 de julio de 2010 (visitado el 21 de julio de 2010)
- Ponce, Javier (2005). “El payaso chorizo y las fiestas de inocentes” en *Parias, perdedores y otros antihéroes*. Quito y sus célebres personajes populares. Trama Ediciones, Quito. http://books.google.com.ec/books?id=hY_t6_xDVX8C&printsec=frontcover&q=Parias,+perdedores+y+otros+antihéroes.+Quito+y+sus+célebres+personajes+populares.&source=bl&ots=xn5WWgIt4G&sig=5esQtGUUoGSOKW9AgpSuVoSM1nw&hl=es&ei=2tDaTKLnGYbknQf_3uz5Ag&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q=hombre%20orquesta&f=false (Visitado el 10 de octubre de 2010)
- Portelli, Alessandro. “Entrada libre. Elogio de la grabadora: Gianni Bosio y los orígenes de la historia oral. Ponencia presentada en el seminario “Actualidad de Gianni Bosio”, organizado por el Instituto Ernesto de Martino, el Colectivo Político Universitario y el Centro de Iniciativa Luca Rossi, Milán, Facultad de Ciencias Políticas, 23 de diciembre de 1992. Revisión de la transcripción aparecida en el boletín Il de

- Martino, núm. 1, 1992.
- Prats, Llorenç (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel Editorial.
- Repetto, Luis (2006). “Memoria y patrimonio: algunos alcances” en la Revista de la Cultura, Pensar Hibernoamérica, Número 8 abril – junio de 2006. Documento digital disponible en <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric08a06.htm>, visitado el 10 de marzo de 2011.
- Revel, Jacques (2005). *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, Nelly (2002). “Saberes académicos y reflexión crítica en América Latina” (Postfacio). En: Daniel Matto (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. Pp: 363-372.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración I*. Configuración del tiempo en el relato histórico. Madrid: Serie de libros Europa de Ediciones Cristianidad.
- _____ (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- Rodríguez, Marco Antonio (1986). “Cisneros, el Juglar” en el Diario La Hora del martes 15 de mayo de 1986, Quito: La Hora.
- Rodríguez, Patricia (2008). “El centro histórico: del concepto a la acción integral”, en la Revista Centro-h, No. 1, agosto 2008, pp. 51-64, Quito.
- Ruiz Olabuénaga, José Ignacio (2007). “La Observación”, en *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 125-164.
- Salgado, Mireya (2008). “El Patrimonio Cultural como narrativa totalizadora y técnica de gubernamentalidad”, en la Revista Centro-h, No. 1, agosto 2008, pp. 13-25, Quito.
- Salazar, Hugo Fernando (2002). “El teatro en las duras calles del pueblo de Rimaq, Perú 1998-2003” (Ensayo del autor a partir de su experiencia actoral), Lima, Quito. No publicado.
- Subirats, Joan y Quim Burgué (2005). “Políticas sociales metropolitanas” en *Gobernar Metrópolis*. Editores Eduardo Rojas, Juan R. Cuadrado-Roura y José Miguel Fernández Güell. Pp: 351-407. Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo y Universidad de Alcalá de Henares
- Taylor S.J. y R. Bogdan (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós Básica, Barcelona.
- Taylor S.J. y Bogdan, R. (1987). “La entrevista en profundidad” En *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, pp. 100-132
- Turner, Víctor (1969) *The Ritual Process*, Ithaca, Nueva York
- Thompson, Edward. P., (1979). “Economía Moral de la Multitud”. En *Tradición, revuelta y consciencia de clase*. Barcelona: Editorial Crítica Grijalbo.

- Tirado Villegas, Gloria (2002) "Zona de tolerancia o zona de la vida de la noche en el barrio San Antonio, de la ciudad de Puebla". Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Universidad Autónoma de Puebla (México). En Historia de las mujeres de América Latina escrito por Juan Andreo García, Sara Beatriz Guardia, Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina (Perú), http://books.google.com.ec/books?id=TH00vD-oRi0C&pg=PA263&lpg=PA263&dq=%22zona+de+tolerancia+o+zona+de+la+vida+de+la+noche+en+el+barrio+San+Antonio%22&source=bl&ots=jLH9N4rsUh&sig=B6-wh7g-lJq1FbVk-s844aBMb28&hl=es&ei=Kll5TMLUMsGclgf40_nsCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBoQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false visitado 15 de agosto de 2010.
- Velarde, María Elena (1990). Michelena: un comunicador popular. Tesis previa a la obtención de la Licenciatura en Investigación de la Comunicación. Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación, (Director: Lautaro Ojeda), Quito
- Verdesoto, Irina (2005). El grupo Malayerba: un cuarto de siglo dentro del teatro ecuatoriano. Tesis de Licenciatura, Universidad Central del Ecuador. No publicada.
- Vich, Víctor (2001). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima.
- Vidal, Jacqueline (2008). *Para una nueva lectura del Método de Creación Colectiva del TEC*. Documento disponible en <http://www.enriquebuenaventura.org/metodo.php>, visitado el 6 de mayo de 2010.
- Zúñiga, 2007, citado en Pino, 2007 (contraportada)

Documento legal:

- Moncayo, Paco (Alcalde Metropolitano de la Ciudad de Quito) en contra de Villamarín Yolanda y Contreras, Edwin (Grupo Autodenominado YAC-PRODUCCIONES), Causa 2007-1310, por La Injuria, Juzgado Décimo de Garantías Penales de Pichincha, Quito.

ANEXOS

Anexo I: Conversatorio Teatro de la Calle y Arte Popular

Día 1: 4 de febrero

Tema: Expresiones artísticas en plazas y parques de Quito en los años 70 y 80

Panel: Sensibilidades, compromiso social de los años 70 y 80 y toma de calles, plazas y parques

Hora: 9h00 a 11h00

- Adriana Oña: Breve crónica de la memoria de los años 70 y 80 de las manifestaciones artísticas callejeras: poesía, teatro, danza, música y artes plásticas
- Mario Cicerón: Acción en la ciudad: sistema estético y ético
- Iván Pino: Orígenes del teatro de la calle. La poesía de Bruno Pino y Umakantao
- Santuzza Oberholzer: Experiencia personal ¿Cómo se involucró en el movimiento de arte callejero de Quito? ¿Cuáles fue su participación? (Videoconferencia Quito-Locarno, Suiza)
- Ricardo Torres: Poetas de la calle en Latinoamérica. La Pedrada Zurda
- Moderadora Adriana Oña: Preguntas, respuestas y conclusiones

Receso: 11h00 a 11h30

Panel: Testimonios de la canción popular y el teatro de la calle

Hora: 11h30 a 13h30

- Jaime Guevara: Cantautor de la calle
- Carlos Michelena: Dinámicas del teatro de espacios abiertos. La máscara y el parque El Ejido
- Perros Callejeros (Héctor Cisneros Sánchez): Temáticas del teatro de la calle y puesta en escena callejera
- Moderadora Adriana Oña: Preguntas, respuestas y conclusiones

Día 2: 5 de febrero

Tema: Teatro de la calle, disputa del espacio público y nuevas tendencias en la escena callejera

Hora: 9h00 a 11h00

Panel: Experiencias individuales y experiencia en grupo de artistas populares

- Marisela “Churos” Valverde: Experiencias de mujer en plazas y parques de Quito (Videoconferencia Quito-Peine, Alemania)
- Hugo Fernando Salazar: Chambeando en las duras calles de Rimaq. Maestro de teatro de la calle en Quito en el Proyecto de Peatonización, 2003 (Videoconferencia Quito-Cusco, Perú). (No logró establecerse la comunicación vía Skype con él).
- Milton “El Enano” Araujo: Trayectoria de teatrero popular y las películas (No asistió).

- Eclipse Solar (Marcelo Báez y Sonia Flores): Experiencia de un grupo de teatro callejero en la actualidad y su trabajo en la Plaza del Teatro.

- Moderadora Adriana Oña: Preguntas, respuestas y conclusiones

Receso: 11h00 a 11h30

Tema: Estética del teatro popular, humor y nuevas tendencias en la escena callejera

Hora: 11h30 a 14h00

- El Hombre Orquesta: Experiencias personales del saxo y la canasta (No asistió)

- Teresa Ramos: Estética del teatro popular y el maravilloso mundo de los títeres

- Paolo Ladino: Humor y fonomímica

- Fabián Lucero: Imaginarios del teatro de la calle (No asistió)

- Manicho: Experiencias personales en El Ejido y las plazas de Quito

- Logia Marginal (Ciro Toapanta): Nuevas tendencias de la escena callejera y la tecnología

- Moderadora Adriana Oña: Preguntas, respuestas y conclusiones

Anexo 2: Origen de la Avenida 24 de Mayo

La Avenida 24 de Mayo se construyó sobre la quebrada de Jerusalén como puede verse en la ilustración, fue el principal cruce de este – oeste del centro de Quito.



“El primer relleno comenzó a hacerse por iniciativa privada de Francisco Andrade Marín en 1898” (AO, entrevista 8 de julio de 2010), fue proyecto municipal a partir de 1905 y se inauguró en 1922 [la] avenida, boulevard, como parte de las obras que se realizaron por el Centenario de la Batalla del Pichincha h (Ibíd.).



A la altura de la calle Imbabura la nueva Avenida era la prolongación del Mercado de San Roque que ofrecía la feria los días martes, hacia abajo estaban el Teatro gPuerta del Sol h, el Molino de Don Chacón¹, la Iglesia de El Robo, el Teatro gLa Avenida h, peluquerías, zapaterías, almacenes, tiendas de abarrotes, la Cervecería, pensiones y hoteles, restaurantes, chi-

cherías y cantinas; entre muchos más establecimientos formales e informales.

Cómo puede verse en la siguiente ilustración la Avenida tenía un paseo central arbolado donde se pusieron monumentos a los héroes. Alfonso Ortiz indica que en la planificación urbana de inicios del siglo XX primaba el imaginario del gboulevard parisino h pero esos tenían varios kilómetros de largo y de ancho, por tanto la 24 de Mayo es una zanza².

Anexo 3: Bruno Pino murió en el solar 18

Noticia escrita por Javier Ponce, sección de Columnistas del Diario El Universo³

Bruno Pino murió en el solar 18

Lo habían encontrado en el solar 18, manzana L-10 de Sauces 9. Allí donde la ciudad se va poblando a partir de los márgenes, desde nada.

Y la noticia de una muerte tan anónima vino en la prensa sensacionalista, con un titular de aquellos que usan la paradoja para vender la crónica roja: ‘¡Era famoso pero murió en la indigencia!’, y el cuerpo arrojado en el suelo, donde vivió el último tiempo protegiéndose con cartones y latas (dice la noticia). Paradoja de Bruno Pino, el más viejo de los teatreros de la calle, el titiritero de la calle. Ninguna página cultural recogió la noticia de su muerte.

1 “Uno de los más antiguos molinos de Quito (c) que era parte de una dinámica de intercambio urbano-rural muy fuerte” (Kingman y Cuvi, 2009: 65-66).

2 Tzanza, palabra de la lengua shuar. La tzanza es una cabeza humana reducida en base a un complejo proceso de cocción con hierbas y raíces que es parte de la sabiduría ancestral del pueblo Shuar ubicado en la amazonía ecuatoriana. El comentario del arquitecto Ortiz es pertinente en cuánto revela la propuesta “parisina” sobre la quebrada Jerusalén; que si bien no tiene kilómetros de ancho ni largo se convirtió en uno de los ejes sociales de la ciudad en el siglo XX.

3 Noticia del 16 de octubre de 2004, del Diario El Universo, disponible en versión digital: <http://www.eluniverso.com/2004/10/16/0001/21/6A2DEAF3CD8F41FDB099B400DFD8A17B.html>, (visitado el 21 de julio de 2010).

Paradoja del país en el que se confunde la miseria con el ingenio, para construirse cobijos con desechos de la sociedad de consumo.

Si alguien lo vio morir, podrá decir que lo hizo en el escenario mismo de sus poemas, del malabarismo de sus títeres. En el escenario donde construyó su mensaje: al aire libre.

Yo lo recuerdo de hace años. Y de hace pocos. Siempre pasó de algún modo por donde el resto pasábamos. Estaba comunicándose en verso en una plaza, en un parque, en un camino. O simplemente dialogando a través de la voz torturada de algún títere que agonizaba entre sus manos.

Podríamos preguntarnos si la culpa de todo la tuvo él. La culpa de su vida. O la tenemos todos en un país que hace honor a las viejas teorías materialistas: la cultura es superestructura. Nada más que eso. Lo que está de más, lo que está después, lo que no importa. La poesía es “superestructura”, por tanto, viene cuando ya todo sobra. Viene por añadidura, y si no viene, no ha pasado nada.

Con la poesía no se come, y tampoco se acumula. La corrupción ocurre a nivel de las palabras y no puede ocultarse, no enriquece, empobrece a quienes la usan para cantar falacias y elogios, o para satisfacer vanidades.

Bruno asumió en forma radical esa suerte. Ese exilio.

Alguna vez buscó a la prensa, no por necesidades suyas, sino para crearse alguna coartada frente al poder, para contar con una cierta voz detrás suyo. Alguna vez, tal vez, la prensa lo buscó, porque era difícil no darse cuenta de que existía.

Su muerte, acostado entre unas latas en el solar 18, manzana L-10 de Saucos 9, Guayaquil, nos devuelve sobre lo que construimos como país, como ciudad, como sociedad. El modo con que sobreviven los exilios interiores, los que conoció y sobrellevó Bruno Pino.

¿O acaso existe algún hecho público que se establezca en los ámbitos de la cultura?

Aquello está ajeno de los presupuestos, de los tratados de libre comercio, de las disputas políticas, de las macroarrogancias, de las políticas de fronteras y de los noticieros de televisión. La cultura existe únicamente en los aniversarios de las ciudades y las “efemérides” de una patria que no ha ganado ninguna independencia profunda. A pesar de los manuales de urbanidad que definen la cultura, a pesar de los poderes que “consagran” la cultura, Bruno Pino era cultura. Paseaba el espectro de nuestra cultura por las calles.

El espectro, no el disfraz



Anexo 4: Breve historia del Plaza Grande

La Plaza Grande es un eje de la delineación urbanística de damero⁴, diseño colonial que a partir de la plaza mayor que servía para “trazar vías paralelas y perpendiculares de la cuadrícula” (Ortiz, et. al., 2007: 208).

Al fondo está el Palacio del Barón de Carondelet, que en la actualidad es el palacio presidencial de Ecuador, muestra en 1920 a la plaza con un cerramiento ornamental de hierro forjado, jardines y árboles en su interior. El cerramiento le otorga horarios de visita y paseo, donde la policía podía prohibir el paso de personas descalzas, como parte de las normas de urbanidad que regían a principios del siglo XX en Quito.

La Plaza Grande en 1920, en 1906 se pone en su centro el Monumento a la Independencia y desde entonces se llamó oficialmente Plaza de la Independencia, nombre que no quedó en la retentiva de la colectividad; si siguió siendo la Plaza Grande. Como puede verse hay confluencia peatonal y de vehículo en la calle parqueado en el borde de la Plaza

4 Ordenanza española a dos semanas del establecimiento de Quito en 1534. “La plazoleta de fundación, recuperada modernamente en la esquina de las calles Benalcázar y García Moreno (c) cumplió el papel de “calle cuerda” (Ortiz et.al., 2007: 208) para el resto del trazado de la villa. Jorge Enrique Hardoy, importante estudioso de la historia urbana de América dice “el modelo clásico [de damero] no fue una idea elaborada en España o en Europa y transplantada a América. Fue el producto de un progresivo perfeccionamiento de ciertos conceptos sueltos que por primera vez fueron integralmente utilizados en América. La legislación respaldó ese proceso, no se adelantó a él” (Hardoy, cit. En Ortiz, 2007: 79-80).

en la calle Chile.

Es la Plaza que se enviste del poder presidencial con el Palacio de Carondelet, frente al que está el poder local del cabildo, al norte está el edificio de La Curia y al sur la Catedral de Quito.

Anexo 5: Historia de la Plaza Santo Domingo

La información histórica recopilada en la presente investigación sobre la Plaza Santo Domingo data de fines del siglo XIX cuando fue un espacio abierto donde la población se refugiaba en sismos y terremotos.

En 1892 adquiere su carácter cívico al inaugurarse en su centro el Monumento al Mariscal José Antonio de Sucre “uno de los primeros monumentos públicos” (AO, entrevista 8 de julio de 2010). A más del Monumento se colocaron fuentes circulares de piedra tallada como elementos de ornato y decoración de la Plaza llamada Sucre.

La ilustración muestra el festejo masivo y popular en la inauguración del Monumento.

Para 1922 en la Plaza “se hacen unas pequeñas jardineras (AO, entrevista 8 de julio de 2010) ubicadas entre el Monumento a Sucre y las fuentes de piedra tallada, como puede verse en la ilustración en torno a las jardineras se pusieron cerramientos de hierro forjado



y bancas para el descanso y encuentro de los peatones. La Plaza se mantuvo así durante varias décadas como dan fe los árboles con tamaño de 15 a 20 años.

A inicios de 1940 la Plaza Sucre tenía la mayor circulación peatonal y de medios de transporte de la ciudad porque era el paso de la Plaza San Francisco y la Estación del Tren en Chimbacalle y viceversa, era la entrada a la ciudad. “Por ahí pasaban peatones, caballos, coches tirados a caballos, buses y el tranvía” (Ibíd.). En 1945 la Plaza “comienza a urbanizarse cuando se hace esta pila moderna” (Ibíd.), se convierte en un sitio de circulación vehicular donde no se contempla al peatón, “se hacen aquí las viseras que eran paradas de buses y se dispusieron allí las paradas de taxis de Quito y la última parada de los coches tirados a caballo” (Ibíd.), como muestra la ilustración.

Las primeras viseras de buses ofrecen a la dinámica de movilidad un incremento significativo en las relaciones personales, puesto que allí se oían las novedades, se pegaban propagandas de eventos públicos, pasquines políticos y era un sitio de encuentro y cita nuevo en la urbe.

Años después se cierra la calle Flores y se peatoniza la Plaza, “se baja al Monumento a Sucre, -no sin ironía el arquitecto Alfonso Ortiz señala que- esta fue la primera devaluación del Sucre (Ibíd.) y se la relocaliza al fondo izquierdo de manera temporal”. La Plaza es cambiada de nombre llamándose desde entonces Santo Domingo, haciendo honor a la Orden Religiosa Católica que tiene contigua el Convento, el Colegio San Fernando y su Iglesia principal. Ortiz dice que



...hubo un estudio técnico [arquitectónico], por eso todas éstas líneas [de material de color marrón] confluyen al sitio donde se había previsto mover al Monumento, pero también fue una tontería mover al Monumento de la mitad de la Plaza. “Decían” que éste Monumento competía [en el impacto visual] con la torre [de la Iglesia de Santo Domingo] de 30 metros de altura (Ibíd.).

Hay que destacar la importancia que el Cabildo cedió ante la opinión de la Institución Eclesiástica, porque consiguieron que se mueva del centro al fondo izquierdo el Monumento del Prócer Sucre. Si-

tuación que años después sería revertida, regresando a Sucre al centro de la Plaza Santo Domingo a fines de los años 70 se convirtió en un conjunto arquitectónico ornamental de la Plaza incluía al Monumento a Sucre adherido a una pileta moderna; en este caso se constata la intervención de la Iglesia en decisiones del uso del espacio público.

Anexo 6: Historia de la Plaza San Francisco

La Plaza San Francisco contigua al Convento e Iglesia San Francisco tuvo protagonismo social por tener una fuente de piedra tallada que suministró agua a Quito desde el siglo XVI hasta inicios del siglo XX, como muestra la ilustración, el oficio de aguateros era ejercido por indígenas varones de los alrededores de la ciudad quienes cargaban en ponchos de barro el agua de la fuente a las casas de los vecinos.





El servicio de agua entubada se desarrolla en Quito a partir de 1903, por tanto “se pierde los aguateros son desplazados ocupacionalmente” (AO, entrevista 8 de julio de 2010), y la fuente de piedra original será reubicada en el parque de Calacalí.

En San Francisco “el mercado se potencializa cuando salen las ventas de la Plaza Grande y ésta se hace jardín y oficialmente funciona hasta 1904” (Ibíd.), como registra la ilustración 15, cumple funciones de tiánguez pues era un punto de intercambio no solo de la ciudad sino del conjunto de la región de la sierra norte. “La comercialización de alimentos, en particular, funcionaba a partir de una red de vendedores indígenas y mestizos que poseían puestos fijos o comercializaban en las plazas o de manera ambulante sus productos” (Kingman, 2009: 18); en este sentido resulta interesante incorporar la impresión de un viajero extranjero del mercado:

Nada más interesante que la animación que reina en la plaza en día de mercado, cuando las vendedoras se instalan bajo sus pequeñas tiendas parecidas a quitasoles cuadrados. Allí se ven indios de los pueblos de la Magdalena, Zámbara, Chillo y Tumbaco, vestidos con sus variados trajes, encorvados bajo el peso de sus cargas o descansando; canasteros, vendedores de alfalfa y caña de azúcar, originales aguadores con la enorme jarra sujeta a la espalda con unas cuerdas, vendedoras de sal con sus balanzas, buhoneras de cajas, sillas y guitarras; expendedoras de tortas de maíz cubiertas con sus chales rojos,



y bulle, produciendo una impresión de color que no se cansa de admirar el viajero (Citado en Kingman, 2009: 19)

“Aunque sale el mercado de San Francisco, no dejó de ser mercado y las actividades se concentran hacia la calle Sucre” (AO, entrevista 8 de julio de 2010) “esto incluía tanto a los comerciantes que teniendo puestos fijos atendían a la puerta de sus locales (como es el caso de las bodegas o covachas de San Francisco)” (Kingman, 2009: 20).

La ilustración corresponde a 1915 cuando los cambios urbanísticos retiran el mercado e instalan senderos peatonales y jardineras. En la fotografía se ven pocas personas en la plaza y una aglomeración en torno a la casa de la familia Gangotena que se incendiaba el momento que fue tomada la imagen.

En 1930 la plaza que era de tierra se adoquina y se pone en el centro el Monumento a Monseñor González Suárez (AO, entrevista 8 de julio de 2010), recuérdese que las calles eran empedradas. En 1950 San Francisco fue estacionamiento de los autos que incrementan su presencia en la ciudad de modo significativo a partir de 1908, año que llega el Ferrocarril de Guayaquil a Quito. Previamente objetos como pianos y maquinaria “de industrias textiles había sido traída “a lomo de indio”, antes de la inauguración del ferrocarril” (Páez, 2001: 32)⁵.

⁵ Páez señala que el desarrollo industrial de la capital data de 1915. Las fábricas se encontraban en Chillo, Quito y Otavalo.



En los años 50 todavía en el diseño de las viviendas no estaba relacionado con la existencia de los automóviles particulares y se da la ocupación de este espacio público por parte de las élites.

En San Francisco y la 24 de Mayo se festejaba desde Inocentes hasta Reyes “se ponían ruletas por navidad y fin de año y se hacían rifas. Por la riñas, peleas, gente demasiado borracha se prohibieron los juegos de azar” (AO, entrevista 8 de julio de 2010). Esta plaza era espacio de concentración política fundamental, “se dice que Velasco reunía a 80.000 personas, era un termómetro político, y había que fijarse si estaba llena o si había claros [espacios vacíos]” (Ibíd.). Esta evaluación hipertrofiada funcionaba como propaganda política e índice de popularidad velasquista; antes de que se apliquen instrumentos estadísticos objetivos en la ciudad.

La Plaza San Francisco a fines de los años 60 corresponde a la ilustración, donde el espacio público se recupera para los peatones y mantiene feria de mercados de víveres y otros productos los días martes y sábado.

Anexo 7: Clase Magistral de Don Carlos Michelena en el 2do Encuentro Nacional de Teatro Callejero

El Encuentro fue organizado por los Perros Callejeros, con el auspicio del Ministerio de Cultura, Municipio de Quito, Gobierno de la Provincia y la Casa de la Cultura. Desarrolló talleres, clases magistrales, presentaciones en barrios, parroquias cercanas a Quito, en la Plaza del Teatro, Plaza Grande y Teatro Prometeo.

La Clase Magistral de Don Carlos inició en el Parque El Ejido con 28 personas a las 10h00, como es su costumbre: puntual. A los 5 minutos ya eran 36 aprendices y el maestro.

Con bastante afecto les dijo a los presentes “vean la mecánica del ejercicio y hacen”:

1. Ejercicios básicos: estiramientos de la columna mediante una cuerda imaginaria. Decía no se cansen, pasen el peso del cuerpo a un lado y a otro, no se tensionen.

· Caminar por el espacio sintiendo el césped en las plantas de los pies, en los tres niveles: alto, medio y bajo y con distintos ritmos, según el toque de sus palmas.

Respiración por la nariz, luego por la una ternilla y después por la otra. Todo en movimiento.

Caminar rompiendo direcciones, siendo consciente del compañero sin chocarse ¡viéndose a los ojos!

Caminar con las puntas de los pies apretando los glúteos como que les halan de la coronilla.

Caminar sobre los talones y luego con las corbas de los pies para adentro y para afuera ¡así como Charles Chaplin!

Afloja el cuerpo sobre el mismo terreno: punta y avanza.

El maestro se ocupa de cada uno de los participantes, corrige las posturas, particulariza detalles del cuerpo y corrige haciendo, todo con una sonrisa plena. Los nóveles se sienten observados y se desconcentran. Insiste en que sientan el roce de los pies descalzos en el césped. A las 10h35 tiene 42 alumnos.

2. Trabajo de secuencias: Indica que según cada posición se puede perder energía y recuerda que siempre hay que buscar la comodidad del cuerpo en cada posición

Vela, bicicleta en el piso

Miche revisa constantemente en su diario de apuntes.

Asanas de Yoga y relajación. Invita a que se den masajes en los pies y en todo el cuerpo.

A las 11 am en el receso, los organizadores le dan un vaso de jugo de naranja, sólo a él; mientras que a los demás participantes les ofrecen agua.

3. Juego en parejas: Inquilino / Casa. Para este juego primero hace que se enumeren las personas, los pares son Inquilinos y los impares Casas. Les hace que se pongan tras de los Inquilinos las Casas y a partir de órdenes en el centro cambian los roles.

4. Ejercicios para la memoria: Marca con un número cada acción: uno: sentarse, dos: rodillas en tierra, tres: topar la oreja del compañero, cuatro: rol suavito, cinco: giro, seis: echarse y siete tenderse. Entonces dice de manera indistinta los número y los alumnos repiten las acciones, no sin equivocarse; situación que causa mucha risa nerviosa.

5. Juegos en pareja a las 11h40, me doy cuenta que hay dos niños en el ruedo, uno de cinco años y otro de 11. Miche les presta mucha atención. Invita a jugar en pareja al Lazarillo. Cierra la clase a las 12 en punto.

Explica que el Lazarillo es para desarrollar la percepción y hace una breve evaluación que advierte que como en el juego del Lazarillo, no deben aprovecharse del que no tiene vista y que este trabajo es largo y es interior. La gente le aplaude, le abrazan y hay quienes le piden autógrafos y se toman fotos junto al maestro.

Cuando me abstraigo del ruedo de la clase magistral veo muchos espectadores, alguno también están sin zapatos, pues hicieron parte de la clase y todos se ven contentos. Es la presencia de Don Carlos en el Parque y un ambiente de alegría en el parque al ver tantos jóvenes y niños camino al teatro de la calle.

Anexo 8: Historia de la Plaza del Teatro

La Plaza del Teatro tiene una larga data de ocupación a mediados del siglo XVI allí se instalan las carnicerías de Quito, junto al puente de vigas o “Puente de Otavalo” (Ortiz, 2003: 10) que atravesaba la quebradilla de la actual calle Manabí en la que “arrojaban los desperdicios del faenamamiento de ganado [y al mantener] un amplio espacio por delante, para el manejo de los animales y el expendio de la carne” (Ibíd.) por lo que se convirtió en la Plazuela de las Carnicerías. Entre 1670 y 1672 en la Plazuela se hace la “corrida de toros [de los] sábados⁶. (...) El Ayuntamiento en 1763 construyó (...) una fuente en el centro de la plaza” (Ibíd.) para dar un mejor servicio a las carnicerías y a los vecinos colindantes. En “1786 el Presidente de la Audiencia de Quito, José de Villalengua y Marfil [ordenó hacer en la Plazuela una plaza de toros] la primera bien construida en la ciudad” (Ibíd.). Se popularizaron las corridas de toros, sin competir con la afición por las peleas de gallos.

La foto muestra en 1865 a la Plazuela de las Carnicerías, resalta la fachada de las carnicerías, sitio donde sería construido el Teatro Sucre⁷ en 1886 y desde cuando pasaría a llamarse Plaza del Teatro.



Foto: Plazuela de las Carnicerías. Foto de 1865. Archivo de Alfonso Ortiz.

⁶ Ortiz (2003) indica que este fue uno de los primeros espacios de las corridas de toros pues según el historiador Fernando Jurado Noboa el Presidente de la Audiencia de Quito, Diego Carrascal, dispuso que debían haber dos corridas de toros semanalmente, los jueves en la Plaza Mayor y los sábados en la Plaza de las Carnicerías h (Ortiz, 2003: 10).

⁷ El Teatro Sucre se construye desde 1879 y se inaugura en 1886 con la presentación del pianista de París Capitán Voyer que interpretó el Himno Nacional acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Aparicio Córdova. En los primeros cincuenta años de vida hubo quizá tres funciones anuales y fue espacio de graduación de estudiantes de diversas instituciones. El Teatro Sucre se crea como un emblema de la modernidad y “alta cultura” (Bourdieu, 1984). Ha mantenido altibajos en torno a la difusión del teatro nacional de sala, la música nacional y otros tantos espectáculos, muchos de los cuales diseñados con ciertos tonos europeizantes que han sido financiados y recibidos por sectores de clase media y alta, como parte de la modernidad que los diferencia de las culturas populares.

El proceso urbano desde los 70 trajo consigo la proliferación y tugurización del centro de la ciudad, quedado en disputa por la tensión beligerante entre diferentes usos sociales inscritos dentro de un proceso de movilización social, que hacen del centro un espacio caótico donde todo acaece allí: marchas del 1° de Mayo, huelgas generales, comercio informal, ruletas, bailes festivos, ferias de comidas, artesanías, comercio informal navideño, años viejos el 31 de diciembre entre las más relevantes.

La ciudad no fue diseñada para el vehículo, en la siguiente foto se ve uno de los principales usos de la Plaza del Teatro como un estacionamiento de automóviles del sector y de quienes asistía a los espectáculos del Teatro Sucre.



Foto 14: Plaza del Teatro en los años 70. Al fondo el Teatro Sucre. La imagen muestra su uso como parqueadero de los vehículos del sector. Foto: Luis Mejía. Archivo de Alfonso Ortiz.

Anexo 9: Trajín callejero de Milton "El Enano" Araujo

Trajín callejero de Milton "El Enano" Araujo
 Publicación restringida · 16 vistas
 Creado el 26 de Feb de 2009 · Por [irigala](#) · Actualizado hace < 1 hr
 Valorar este mapa · [Escribir un comentario](#) · [KML](#)

- Plaza del Teatro**
Primer espacio de presentaciones.
- El Caballito de la Marín**
Desde el año 2004 este redondel ya no existe. En su lugar está la Estación de la Ecovía y del Metrobús (Transporte Público Municipal).
- Plaza de Santo Domingo**
Este sitio fue de gran actividad del teatro de la calle. En la actualidad es un espacio usado de manera muy ocasional por los artistas de la calle. La Plaza es parte del programa de peatonización.
- Plaza San Francisco**
Se mantiene como un espacio de teatro de la calle.
- 24 de Mayo**
Fue una zona de gran confluencia del comercio formal, informal, tolerancia y robo, antes de la regeneración urbana. En la actualidad desplazó el comercio informal, las cachinerías, los sitios de tolerancia.
- Plaza Grande**
En este momento no se autoriza realizar espectáculos de calle, excepto los de la Peatonización dominguera.
- [De la Plaza del Teatro al Caballito de la Marín](#)

Anexo 10: Tabla de la presencia de las mujeres en el teatro de la calle en Quito

Proceso del Teatro de la Calle	Exponentes Grupo – Teatros – Humoristas	Personajes Femeninos más relevantes	Intérprete de los personajes femeninos	Presencia de mujeres / Participación
Emergencia (Años 60 - 70)	Grupo Umakantao	Vendedora ambulante, Trabajadora Sexual, Obrera, Esposa, La Patria	Hombres	Santuzza Oberholzer / guitarrista, cantante y titiritera
	Carlos Michelena	Vendedoras ambulantes, Vecinas, Comadres	Hombre	
Consolidación (Años 80 – 90)	Grupo Teatro de la Calle	Obrera, enamorada, vendedora,	Mujeres	Dora Cadena, Eugenia Pérez y Maricela “Churos” Valverde
	Grupo Eclipse Solar	Vendedora ambulante, madre soltera, enamorada, novia infiel	Hombres y Mujeres	Sonia Flores
	Grupo Perros Callejeros	La Vaca Loca	Hombre	
	Grupo Saltimbanquis	Fantásticos, heladeras, madres, empleadas domésticas	Mujer	Adriana Oña
	Milton “El Enano” Araujo	Vendedora ambulante, tamalera, enamorada, madre, “fifirufa” (trabajadora sexual), gay	Hombre	Rosita ¹
	Gerardo Caicedo	beata	Hombre	
	Edwin Contreras y Yolanda Villamarín de YAC Producciones	Vendedora ambulante, madre, hija adolescente, La Torera, mujer migrante	Hombre y mujer	Yolanda Villamarín
	El Hombre Orquesta	No		
	Manicho	Vendedora ambulante, madre, enamorada, señora en el bus	Hombre	
	Paolo Ladino	Novia, Cantante	Hombre	
	Fernando Huertas y Jaime Allencastro	No		
	Chupacabras	la señorita rica, la esposa, la gringa	Hombre	

Anexo II: Sonia Flores.

Sonia, como otras teatreras dice “la sociedad, empezando por la propia familia le señala a uno, cuando empieza. A mí me decían ¿qué vas a hacer con esos payasos de arriba abajo en las calles” (SF, conversatorio 5 de febrero de 2010). Ella inició su proceso actoral callejero en los talleres de Eclipse Solar y se mantiene con el Grupo hace aproximadamente cuatro años. Cuenta que su esposo la puso a escoger entre el matrimonio o el teatro

(...) yo le dije: ¡nos vemos! Porque no me puede poner a escoger algo así, él sabía lo que yo hacía (...) En el grupo hacemos obras con temáticas sociales, que muchas veces tienen que ver con la vida de una misma, entonces a una le llena el teatro, hacerle saber a la gente que esto pasa, que no es solo teatro (Ibíd.).



Grupo Eclipse Solar. De izquierda a derecha: Sonia Flores, Washington Mancero y Luis Gómez. Presentación en la Plaza Grande el domingo 25 de junio de 2010. Foto: Irina Verdesoto. Archivo Personal.

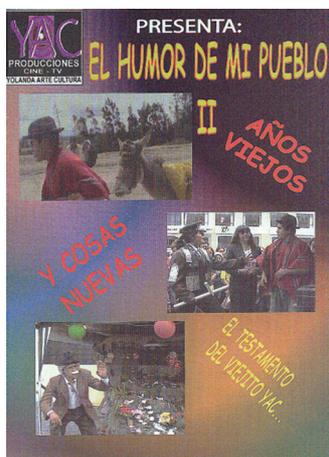
Aunque en algunos espacios libres le gritan “¡carishina! ¡irás a cocinar!” (Ibíd.), ella maquilla en su rostro la máscara michelenesca estilo Eclipse Solar, se pone con orgullo el vestuario y sale al ruedo. Recuerda “una vez subida en los zancos una señora me insultó como no tienen idea” (Ibíd.) pero es más común es que

(...) los hombres me han dicho pero patanadas, horrores y barbaridades, pero eso en vez de darme miedo de salir a la calle me ha dado más valor. Hasta a esta gente hay que enseñarle que las cosas no son como piensan, que la vida es de otra manera, enseñarles a respetarse a sí mismo, para que luego respete lo que va a ver [para ejemplo la ilustración que sigue] (Ibíd.).

Si bien, la presente investigación no contempla análisis de género, debe indicarse que los personajes femeninos desde los años 70 están presentes en el teatro de calle, la mayoría de veces caracterizados por hombres y en varios casos por mujeres. (Ver Anexo 9: Tabla de la presencia de las mujeres en el teatro de la calle en Quito).

Anexo 12: Obras de teatro de la calle de Edwin Contreras y Yolanda Villamarín YAC Producciones

Se muestran las portadas de la Serie Humos de Mi pueblo y la transcripción de las obras escritas desde las técnicas del drama.



Videos del Humor de mi pueblo Volumen 1, 2 y 3.

1. Policías Municipales e Informales

Actúan: Edwin Contreras como el Sargento Cebolla y Yolanda Villamarín como Rosita la vendedora informal.

Rosita: ¡Venga los cueros! ¡venga las papas! Así como han rescatado el Centro Histórico quisiera que rescaten la mano de obra ecuatoriana. Ya dos años no termino de vender es-

tos cueros, a veces me da miedo que el cliente ya se muera. ¿Si le vio al señor que hace teatro en el calle en la Plaza Grande? Le agarran 40 policías municipales. Acusándole de agitador, le desnudan en la plaza, acusándole que hacer teatro obsceno. El otro policía vuelta buscando el tolete ¿Y qué ha pasado? Le llevarían preso... con el tolete.

Rosita: Le encargo, ya viene el policía, le encargo un ratito

Personaje imaginario: vaya, vaya

Entra el Sargento Cebolla Policía Municipal (Es Edwin Contreras)

Sargento Cebolla: verá Rosita, ya le he dicho, de a buenitas. ¡Yo también cumplo órdenes!

Rosita: ¿y de qué quiere que viva?

Sargento Cebolla: yo seré su marido para mantenerle

Rosita: no sea tan bruto

Sargento Cebolla: ¡más respeto!, por si acaso no se olvide el nombre. Abuso de autoridad. Apellido Bravo, nombre García. Cinco minutos le doy para que se retire, ya le estoy diciendo. (Se mete con un vendedor de brazo-gitano del público) qué anda haciendo usted (se le coge una pasta de brazo-gitano) ¡uta! ¡qué necio que es usted! Ya le estoy diciendo ¡vaya! ¡vaya! ¿cómo hay que hacerles entender? Tanto hablar se ha ido, así tiene que obedecer.

Rosita: ¡oiga! chapa ladrón, deje vender.

Sargento Cebolla: qué pasa! Verá Rosita si usted quiere para vender aquí en el Centro Histórico, hagamos una cosa, vamos un ratito al Monumento a ver si festejamos el Primer Grito de Independencia

Rosita: no sea abusivo

Sargento Cebolla: ¿cuál abusivo Rosita? ¡Yo también cumplo órdenes!

Rosita: ¿por eso me dice eso?

Sargento Cebolla: cuento hasta tres, sino se va. (Llamada del boquitoqui) ¡Aló! ¡aló! ¡aló! Aquí el Sargento Cebolla informando para Sargento Zanahoria. No hacen caso. Mande refuerzos. Cuando le ven sólo a uno se hacen montoneros, ya viendo bastantes ahí sí me hago el macho. Tal como le llevamos a ese teatrero, así hay que llevarle a esta vendedora. Nos vemos Sargento Zanahoria, le habló el Sargento Cebolla. ¿Se va a ir?

Rosita: Chapa ladrón, cara de plátano

Sargento Cebolla: ¿se va a ir?

Rosita: Chapa ladrón

Sargento Cebolla: (le arrancha la canasta). Final.

2. El Candidato Hilachas

Actúan: Edwin Contreras como Don Hilachas Remiendos y Pedazos y Yolanda Villamarín como la Asesora.

El Candidato Don Hilachas Remiendos y Pedazos (Don Hilachas) si sube al poder.

Don Hilachas: usted sería mi asesora, robaríamos juntos –gobernaríamos juntos. ¿Cómo se va a llamar mi partido?

Asesora: GIL

Don Hilachas: Solo los Giles hemos quedados, foragiles, el pueblo pone los muertos y suben los mismos. ¿Trajo el discurso?

Asesora: No entonces

Don Hilachas: Ellos no tienen nada en el cerebro, a uno sí le exigen. ¡Ecuatorianos! les habla su candidato del Hilachas Remiendos y Pedazos porque así nos están dejando hilacha tras hilacha, remiendo tras remiendo (*aplausos*). Déme agüita (*se da una taza plástica agujereada*) así se fuga nuestro petróleo, nuestra economía, en nuestro país ya no queda nada. Tome rápido ¿era agua? Medio fuerte está. (*Borracho*) como les iba diciendo espero que hayan venido bien desayunados, bien almorzados porque su discurso va a demorar cinco horas. Pero para qué les pregunto si en este país no tenemos ni para un desayuno. Se les nota en esas caras pálidas.

Asesora: no insulte así ¿cómo le van a dar el voto? Usted tiene que dar de comer a la gente a tanta gente, qué bestia. Los otros arruinan al pueblo y el cargo para uno. En este país comadre, violan la ley, violan la constitución y hasta entre ellos andan violando. Ponga más agüita. Yo cuando me chumo es cuando Congresos. En este país ya no queda nada, nada, nace de nadar. Ahora estamos nadando en la miseria en la pobreza por tanto político corrupto que ha venido a gobernar a nuestro país. Nos han puesto tanquero de trago para cogernos chumados. Ahora y estoy toman en vez de ustedes. Alcemos la cabeza ante tanto abuso de autoridad ¡qué se vayan todo! Hasta mi mujer que se vaya ¡carajo! (*se cae*)

Don Hilachas: ¿Qué pasó? ¿Ya me votaron del poder? (*se para*) Ecuatorianos ¡unidos venceremos! ¡viva el Ecuador! ¡Carajo!

Asesora: Flacos están. Tienen que engordar

Obra tomada de YouTube, titulada: Yac El Candidato Hilachas <http://www.youtube.com/watch?v=kIc8JKp31rw&feature=related>, (visitado el 25 de septiembre de 2010)

3. Una parodia de la confusión de la gente ante las nuevas Leyes de Tránsito

Actúan: Edwin Contreras como Chofer, Policía y Yolanda Villamarín como la Vieja.

Personajes: chofer, policía, vieja, controlador del público,

Chofer: Saca a un chico del público. ¡Oye Luchito! Da timbrando la tarjeta, el chico del público accede. Llegan los viernes, se toman unos traguitos y no miran las consecuencias. Así cuando te invito a tomar yo te dejo en tu casa, yo cuando manejo soy meteorito a los semáforos ni les veo, a los postes peor. Sube ñaño te dejo en tu casa (*sube a una persona del público y canta la famosa canción de Gerardo Morán*) “En vida que me quisieras, de muerto ya para qué” una vez que pasan esos accidentes, la autoridad con razón reclama. ¡Uta está muerto”

Policía: (*gorra, gafas oscuras y bigote*) ¡a ver señora!

Vieja: me va a hacer problema a mí o al borracho

Policía: ya está muerto

Vieja: pero está ahí el que le acompañaba

Policía: (saca del público al acompañante) a ver señor sople, sople, sople. ¡Uta qué bestia!

Ha tomado gasolina de avión. Todavía niega

Vieja: ¿le va a sancionar? ¿le va a llevar preso? ¿qué va a hacer?

Policía: (saca a otra persona del público) a ver, camine un metro en línea recta

Persona del público: (camina)

Policía: ¡haga el número cuatro!

Persona del público: (hace el cuatro)

Policía: ¡no! Ese es el 9. En cima de eso analfabeto

Vieja: ¡ahí está!

Policía: vaya, busque al juez y pague la multa y la próxima vez se va detenido, ya sabe.

Vieja: ¿eso le parece bien? O sea que no lo va a llevar preso.

Policía: no ha estado manejando él, no ha estado manejando él. ¿Usted me va a ordenar a mí?

Vieja: no. Pero hay que hacer las cosas bien

Policía: a ver, a usted también ¿por qué no cruza por dónde debe cruzar?

Vieja: ¿por dónde es?

Policía: por la línea cebra

Vieja: ¿qué está ciego? No ve que no hay ninguna línea cebra?

Policía: ¡ah! Ya se han llevado ¿Y por qué no pasa por el puente peatona?

Vieja: oiga está más ¿dónde está el puente peatonal aquí?

Policía: la gente ha votado. Ya vamos a decirle a la comisión de tránsito que ponga más seguido la línea cebra.

Vieja: ¡ojalá! Porque ustedes solo sirven para cobrar

Policía: ¿qué me está reclamando? ¡se jodió! Vaya a pagar 10 usd de multa (*le da un papelito, imaginario que escribió como si fuera un parte policial*)

Vieja: oiga pero porqué ¿qué le pasa? (*le quita el papelito, vuelve a escribirlo*)

Policía: tenga, vaya a pagar 20, 30 No discuta a la autoridad. 20, 40. Yo mando aquí y usted se salva (*al cadáver imaginario del chofer*) y la próxima ¡póngase el cinturón! (*pitazo final de 5 segundos*)

Edwin se sale del personaje y dice: así están las nuevas leyes, así que por favor cruzarán por las cebras. Pero ojalá pongan más seguidas las cebras. Un señor ha querido cruzar la calle allá en el sur y no ha encontrado la línea cebra, ha avanzado y ha llegado hasta el norte.

ÍNDICE DE FOTOS

Foto 1: Portada Colonial	41
Foto 2: Plazoleta Bolívar	42
Foto 3: Avenida 24 de Mayo	53
Foto 4: Héctor Cisneros	55
Foto 5: Calle Chile	56
Foto 6: Plaza de Santo Domingo	61
Foto 7: Plaza de San Francisco	62
Foto 8: Estadio el Arbolito	84
Foto 9: Marcha obrera de la Guerra de los Cuatro Reales	88
Foto 10: Comparsa Grupo Saltimbanquis	89
Foto 11: Ruedo de Carlos Michelena	92
Foto 12: Carlos Michelena se maquilla	94
Foto 13: Grupo Saltimbanquis en la obra Apu Huayra	107
Foto 14: Ruedo del Grupo Eclipse Solar	112
Foto 15: Milton “El Enano” Araujo	117
Foto 16: Grupo Perros Callejeros en “El Casorio de la Vaca”	123
Foto 17: Grupo Perros Callejeros en disputa	124
Foto 18: El Hombre Orquesta	127

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Folleto de Umakantao	70
Ilustración 2: Afiche de Umakantao	73
Ilustración 3: Portada del video Demetrio y $\frac{1}{2}$ de Altura	133

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Michelena, temas y personajes	99
--	----