

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ASUNTOS PÚBLICOS
CONVOCATORIA 2011-2013

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS
URBANOS

LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD A TRAVÉS DE RADIO-
DRAMA COMO DISPOSITIVO DE ADMINISTRACIÓN DE
POBLACIONES EN QUITO (1940-1949)

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ ALVAREZ

FEBRERO 2014

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ASUNTOS PÚBLICOS
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS
URBANOS**

**LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD A TRAVÉS DE RADIO-
DRAMA COMO DISPOSITIVO DE ADMINISTRACIÓN DE
POBLACIONES EN QUITO (1940-1949)**

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ ALVAREZ

**ASESOR DE TESIS: MARÍA ELENA BEDOYA
LECTORES/AS: RAMIRO ROJAS Y HERNÁN IBARRA**

FEBRERO 2014

DEDICATORIA

A las personas de las que no me soltaré, porque el camino es eterno.

AGRADECIMIENTOS

A todas y todos quienes han hecho de esta una importante experiencia.

ÍNDICE

CONTENIDO	PÁGINAS
RESUMEN	7
CAPÍTULO I:	9
CIUDAD Y RADIO-DRAMA: ¿CÓMO REFLEXIONAR EL ESPACIO URBANO REPRESENTADO A TRAVÉS DEL RADIO-DRAMA COMO DISPOSITIVO DE ADMINISTRACIÓN DE POBLACIONES?.....	9
Introducción: Antecedentes urbanos.....	9
Quito: antecedentes para la investigación.	14
Marco Teóricos: Categorías de análisis para investigar la relación entre ciudad y radio-drama.	16
La ciudad es el espacio de la representación: perspectiva Lefebvriana.	20
La representación en el espacio de representación: la ciudad.	24
El radio-drama y su dinámica en la ciudad.	26
El radio-drama como dispositivo.	29
Administración de poblaciones.	31
Lo dicho sobre la ciudad y el radio-drama hasta la actualidad.	33
Metodología para abordar el estudio de este hecho histórico.	36
Radio-drama e Investigación: hacia un problema de fuentes.....	38
CAPÍTULO II.....	39
CIUDAD, MODERNIDAD Y RADIO.....	39
El Quito Moderno de mediados del siglo XX: Panorámica General.	39
Modificación espacial.	41
El Primer Plan Regulador de Quito.....	45
Surgimiento de nuevos actores urbanos: Conflicto étnico-social e identidades sociales – culturales urbanas de Quito a mediados del siglo XX.	49
Adopción de nuevas prácticas culturales.	57
La segregación socio-espacial como producto de la modernización de la ciudad.	60
La radio como símbolo de la modernidad en Quito.....	68
CAPÍTULO III	76
¡Y LA RADIO LLEGÓ A QUITO...! HISTORIA E IMPACTO SOCIAL.....	76

El radio-drama en Quito	87
El recorrido histórico.	88
“Estampas de mi ciudad”, “El Indio Mariano”, “Juan del Pueblo”	99
Representación de la ciudad en estos programas de radio	108
Otras formas de imaginar la ciudad: Quito, a través de las representaciones artísticas	111
Las representaciones del Quito moderno: la ciudad de ensueño vs. la ciudad maldita. .	112
BIBLIOGRAFÍA	130
ANEXOS	137

RESUMEN

En América Latina alrededor del 80% de su población, actualmente viven en zonas urbanas, es por esto que gran parte del quehacer humano, tiene como marco referencial la ciudad. El accionar e interaccionar entre sujetos en el ámbito urbano es posible gracias a la comunicación, ya que se constituye en un proceso transversal en todas las actividades humanas desarrolladas en cualquiera de sus espacios, por las facilidades que brinda en el proceso de intercambio humano. La dinámica ciudad y comunicación es la que ocupa a esta investigación y es sobre ella que se abordará a continuación.

La relación ciudad y comunicación se produce a partir de una relación intersubjetiva construida en el permanente y cotidiano encuentro - diálogo entre las personas que habitan la urbe. Para el efecto y de manera general, se dirá que este proceso se enmarca en diferentes niveles y formas de interacción comunicativa urbana. Por un lado, se encuentran los que se vinculan con la implementación de medios de comunicación masiva –prensa, radio, televisión o internet– haciendo uso de la comunicación verbal, ya sea oral o escrita, para la práctica comunicativa. Otros se remiten básicamente a la interacción humana libre del aparato tecnológico, que podía significar un ejercicio tanto de la comunicación verbal¹ como de la no verbal² para el ejercicio comunicacional. Por otro lado están aquellas manifestaciones gráficas que bien pueden ser complemento de la comunicación verbal o bien pueden transmitir un significado concreto mediante ellas mismas, como las obras plásticas de un determinado pintor.

Estas formas comunicativas constantemente desarrolladas en la ciudad, producen y reproducen el espacio social urbano. La ciudad es el espacio de la representación ya que es sobre este, mediante la interacción social y simbólica, que se crean y recrean distintos imaginarios urbanos al respecto de lo material y de lo subjetivo de la ciudad. El proceso mediante el cual la urbe puede ser representada se vincula por ejemplo a las expresiones

¹ Este tipo de comunicación se fundamenta en el uso de la palabra para la elaboración, transmisión y consumo mensajes. Su uso puede ser oral u escrito.

² Esta manera de comunicarse se refiere a la utilización del lenguaje corporal o de la utilización física de los espacios, en lugar de la utilización de la palabra, para la transmisión de mensajes. Véase kinésica y proxémica.

artísticas características de un determinado momento histórico. No obstante, otro de los espacios donde también se representa la figura urbana, a pesar de no estar relacionada con el ámbito artístico, es en los medios de comunicación.

La urbe en el primer tercio del siglo XX vivió un proceso de transición, junto al cambio de las prácticas sociales y de la concepción del espacio, la representación de la ciudad en la imaginación de las personas, materializado en las más diversas instancias – música, literatura, pintura, etc.– no se hicieron esperar. Sin embargo, un modo de representación generalmente dejado de lado, son las formas que adquiría la ciudad en los espacios radiofónicos. Dado que en la década del cuarenta comenzó el auge de la producción de programas de radio de diversos formatos y que la radio se constituía en un adelanto tecnológico principalmente urbano –por las facilidades que prestaba la ciudad para la colocación de antenas, transistores y equipamiento en general–; algunas de las producciones radiofónicas, como los radio-dramas, eran de carácter prominentemente urbano. En estos productos de cierto modo reproducían cierta dinámica citadina; cualidad que sin duda los coloca como una fuente de representación de la ciudad, generalmente no tomada en cuenta, de aquellos tiempos. Más adelante, se analizará específicamente sus formas de representación de la ciudad, cuya dinámica trajinaba y arrojaba resultados tanto en el ámbito imaginario como en el material. Adicionalmente, se analizará la dinámica de las representaciones urbanas plasmadas en radio-dramas como dispositivo en el proceso de administración de poblaciones de la sociedad quiteña de la primera mitad del siglo XX.

CAPÍTULO I:
CIUDAD Y RADIO-DRAMA: ¿CÓMO REFLEXIONAR EL ESPACIO URBANO REPRESENTADO A TRAVÉS DEL RADIO-DRAMA COMO DISPOSITIVO DE ADMINISTRACIÓN DE POBLACIONES?

La representación de Quito a lo largo de su historia, ha sido trabajada desde las más diversas formas. Obras literarias, plásticas, musicales, poéticas, fotográficas compuestas por destacados artistas que al percibir de manera racional e imaginativa la ciudad mediante de la agudización de sus sentidos, plasmaron en sus creaciones los que Quito significaba para cada uno en un determinado momento histórico.

A partir de la aparición de la radio en Quito –finales de la década de los veinte– y la consolidación de la radiofonía en la ciudad –1935 a 1965– como lo sostienen Ibarra y Novillo (2010), los programas emitidos por este innovador medio, de algún modo también comenzaron a representar la ciudad. La producción y adaptación radio-dramática se dedicó a recrear formas de ser, de comportarse, de hablar, de relacionarse, de imaginarse, tradicionales y cotidianas en la ciudad de Quito, que mediante la puesta en escena de *personajes de fácil identificación*, las personas escuchan con agrado este tipo de programas. En el periodo de 1940 a 1949 es donde mayor producción radiofónica se registra en Quito, pero sobre todo es el momento cuando más programas, que representaban la dinámica urbana de aquel coyuntural momento histórico, se produjeron.

En este capítulo se propondrán algunas categorías de análisis a partir de las cuales se intentará dar cuenta acerca de la dinámica que existía entre el radio-drama y la ciudad a partir de las representaciones emitidas por este dispositivo y cómo de algún modo al configurar imaginarios urbanos, contribuía con la administración de poblaciones en Quito en la década del cuarenta.

Introducción: Antecedentes urbanos

Históricamente, la ciudad ha sido tema de reflexión desde finales del siglo XIX, aún cuando esta ni siquiera se constituía como objeto de estudio concreto para el urbanismo. Autores como Fustel del Coulanges en su obra *La Cité Antique* donde estudia la relación entre propiedad e instituciones político - religiosas en Francia o Gustave Glotz en *Cité Grecque*

(Almandoz, 2008) que analiza la antigua Grecia y la historia de sus relaciones económicas, incorporaron en sus estudios la ciudad, como una de las variables explicativas de los procesos económicos y sociales que vivía Europa occidental en aquella época. Estos y otros autores fueron el antecedente de pensadores como Durkheim, Marx, Weber, Henri Perinne que si bien no ubicaron a la ciudad como centro de sus preocupaciones intelectuales, en sus análisis sociológicos, brindaron un importante acercamiento a la reflexión de lo urbano como contexto en el que la conflictividad socio-económica se evidenciaba en ese momento (Lezama, 2010). El estudio de la ciudad era subsidiario de profundos estudios políticos, económicos, sociales, más no llegaba a constituirse como tema de estudio acotado ni del que se desprendieran reflexiones netamente urbanas.

La Escuela de Chicago en el segundo tercio del siglo XX, a partir de autores como Tönnies, Simmel, Benjamin, ya se priorizaba la variable urbana como uno de los ejes fundamentales en el estudio de la conflictividad sociológica –relaciones sociales, fragmentación social, estética, etc. –, que si bien aportaron elementos para pensar la ciudad, no se podrían considerar producciones teóricas netamente urbanas (Almandoz, 2008). No es sino hasta Robert Park (1925), Louis Wirth (1938), Robert Redfield (1944) y otros investigadores que se estudia la urbe a partir de variables espaciales, es decir espacializan los conflictos urbanos y se trabajan formas y espacios de la ciudad, constituyéndose de algún modo en los primeros autores que abordan la ciudad como objeto de estudio propiamente dicho.

Posteriormente, la línea de los estudios urbanos, con teorizaciones sobre el espacio urbano, su morfología, organización del territorio, planificación urbana, etc., se va consolidando de manera paulatina. Entre los autores que realizan importantes aportes a los estudios urbanos desde diferentes campos del conocimiento tales como –ecología urbana, sociología urbana, antropología urbana, geografía urbana– y desde diferentes corrientes de pensamiento están: Gideon Sjoberj (1965), Henri Lefebvre (1974), Manuel Castells (1974), David Harvey (1985), Edward Soja (1996), Richard Senett (1994), entre muchos otros, que a lo largo de sus indagaciones y producciones teóricas han logrado consolidar el *corpus* académico de los estudios urbanos desde Norteamérica y Europa.

De forma paralela, en América Latina se comenzaron a evidenciar nuevas aproximaciones al análisis de lo urbano con autores como José Luis Romero (1976), Jorge Enrique Hadoy (1977), Ángel Rama (1984), Richard M. Morse (1973), que abordan las ciudades de la región, a partir de las particularidades históricas, geográficas, culturales, sociales, en el segundo tercio del siglo XX. Sobre la base del análisis histórico de las transformaciones que las ciudades latinoamericanas han registrado desde la invasión española, de los procesos históricos de urbanización, de procesos culturales e intelectuales, de las condiciones de planificación urbana, de organización del territorio, entre otros variados temas, se construyen los primeros referentes del conjunto de estudios urbanos que se han desarrollado en la región.

Si a partir de este recorrido somero acerca de la historia urbana, se toma en cuenta el tipo de reflexión del que la ciudad es objeto, los años de producción teórica de los autores y los paradigmas investigativos y de pensamiento vigentes para cada época, podría evidenciarse que la relación entre ciudad e historia es bastante cercana. De hecho, la forma en cómo se construía la historiografía urbana y las consideraciones desarrolladas sobre las urbes hasta mediados del siglo XX, de manera general se encuentran vinculadas a una explicación económica, política y social de los grandes acontecimientos y las transformaciones urbanas a nivel mundial. Este modo de estructurar la historia urbana y el modo de generación de conocimiento se hallan claramente relacionados con la tradición de la Escuela de los Annales Francesa³ de la llamada segunda generación. Aquella historia comprendida bajo una concepción *braudeliana*⁴ que implicaba el entendimiento de los hechos históricos a partir de ‘duraciones’ –corta, media y larga–, donde se recurría a las duraciones media pero mayoritariamente a la larga. De forma general, este tipo de historiografía se fundamentaba en los grandes acontecimientos, se dedicaba a los emblemáticos personajes, centraba su análisis histórico en el campo económico, social político, territorial y geopolítico; y se remitía únicamente a las fuentes primarias tradicionales como componente metodológico (Burke, 2006). En este contexto y de acuerdo

³ Corriente historiográfica de finales de la década de 1920 y fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch en Francia.

⁴ Fernand Braudel historiador perteneciente a la segunda ola de Escuela Francesa de los Annales, planteó la idea de analizar la historia a partir de periodos a los que llamó *duraciones*: larga, media, corta.

con lo planteado con Burke, tanto el individuo como su complejidad quedan desplazados por completo ante las pesadas interpretaciones del hecho histórico por parte de las disciplinas fácticas arriba mencionadas. Bajo estos principios, la narrativa historiográfica que se desprende, podría considerarse bastante general, homogénea y singular, ya que escasamente lograba identificar las particularidades que provocaban las diferentes condiciones en las que cada momento histórico se encontraba, pero sobre todo no incluía dentro de su marco histórico explicativo factores particulares del quehacer cultural de los sujetos.

Para finales de los años setenta se da un giro a esta tradición historiográfica de la mano de Jaques Le Goff, Roger Chartier, entre otros, que junto con la importancia que cobraban los estudios sobre lo cotidiano de Michael de Certeau por ejemplo, se incorpora el acervo de las prácticas culturales como fundamental componente en la enunciación de un nuevo tipo de historia. A esta innovadora manera de formulación histórica se la denomina *new history*, en la cual Peter Burke es uno de sus representantes contemporáneos más importante. De acuerdo con este autor, esta modificación no sólo significó ampliaciones y cambios en los objetos de estudio, en la forma de narrar el pasado, el alcance temporal de la investigación histórica, sino que incluso amplió el abanico metodológico al incorporar como fuentes a elementos no convencionales –propios de la dinámica cultural– de la época

Ese cambio de paradigma historiográfico hizo que la *new history*, según la conceptualización que nos da Peter Burke, se plantea una ampliación del catálogo de fuentes, tales como estadísticas, historia oral e imágenes, entre otros registros que permitieran reconstruir visiones ‘desde abajo’, alternativas a las tradicionales explicaciones de los establecimientos políticos o ideológicos (Burke, 2001:10-11 en Almandoz, 2008: 183).

Los estudios urbanos al incorporarse a esta nueva dinámica de formulación histórica, desde luego puso atención a la práctica cotidiana que los sujetos ejercían sobre el espacio. En este sentido, integró a las discusiones sobre teorización del espacio urbano, la noción de producción social del espacio propuesta por Henri Lefebvre (1974) a través de la formulación de su *Teoría Unitaria del Espacio*, desde el lado antropológico Michel de Certeau (1988) puso a consideración la idea de espacio practicado, David Harvey (1989) colocó como eje en una de sus líneas de investigación la multiplicidad de procesos

culturales urbanos, entre otros teóricos de la ciudad, reflexionaron sobre todo en la práctica social del espacio como proceso articulador de la construcción material e imaginaria de la ciudad, evidenciado el sentido y la trascendencia simbólica del espacio y su papel en el marco de las transformaciones urbanas a lo largo de la historia. Agregar asuntos como representaciones sociales urbanas –incluso las de los *mass media*–, formas y sentidos culturales, imaginarios urbanos, formas artísticas, entre otras temáticas, e incluso modificar las fuentes a recurrir para dar cuenta de esta interacción permanente individuo-espacio y viceversa, modificar la escala y el tiempo, en las posibilidades de indagación urbana, era invitar a la configuración una importante arista de los estudios urbanos: la historia cultural urbana. Como sostiene Arturo Almandoz (2003),

La incorporación de géneros literarios y discursos no especializados –ensayos, narrativa, poesía, crónicas de viajes representación pictórica y cinematográfica, entre otro– al acervo de fuentes primarias tradicionales de la historia urbana y urbanística –constituido por la literatura técnica y legal, así como la planimetría, principalmente– ha venido a ampliar el catálogo documental de esa vertiente disciplinar que también ha sido denominada *historia cultural urbana* (Almandoz, 2008: 194).

Esta tendencia historiográfica tuvo sin duda su parangón en América Latina. Autores como José Luis Romero (1977) y Ángel Rama (1984) que recorrieron la historia de las ciudades de la región desde una perspectiva marcadamente cultural, podrían constituirse en los primeros intelectuales que volcaron sus inquietudes investigativas a la dimensión cultural urbana, generalmente relegada por el paradigma de la Escuela de la Dependencia vigente en América Latina en ese momento. Posteriormente, Néstor García Canclini (1999), Manuel Delgado (1999), Armando Silva (2006), entre otros investigadores orientaron sus indagaciones urbanas hacia temas de imaginarios urbanos, es decir a cómo la gente que practica y vive el espacio urbano lo imagina y lo representa en sus prácticas cotidianas de significación tanto individual como colectivamente. De ahí que el espectro de investigación de los estudios urbanos, en el horizonte Latinoamericano, desde el último tercio del siglo XX se observa una gradual complementariedad entre la línea de estudio de territorio, de gobierno de la ciudad, de la política urbana, economía urbana, ecología urbana, sociología urbana, etc. y por supuesto la antropología urbana, la historia cultural urbana. El abordaje

de la ciudad y de lo urbano como instancias indisociables y de mutua explicación a partir de las evidencias materiales e imaginadas que configura y simboliza la urbe.

En este escenario de reflexiones en torno a la historia cultural urbana se enmarca la presente investigación, al explorar mediante un análisis histórico la dinámica del radio-drama como dispositivo, que a través de recreación de los conflictos étnico-sociales propios de la ciudad, actuó como mecanismo de administración de la población de Quito en la década de 1940. A continuación, se planteará la problemática de investigación para contextualizar y lograr una mejor comprensión de las preocupaciones teórico – investigativas que atraviesan este estudio que se desarrollará en páginas posteriores.

Quito: antecedentes para la investigación.

Quito en la marcha de ser una *ciudad señorial* (Kingman, 2008) a convertirse en una ciudad *moderna* –primera mitad del siglo XX– registra importantes transformaciones tanto en sus dimensiones materiales como sociales. Para los años cuarenta la ciudad crece de forma longitudinal como resultado de la densificación poblacional a causa de la migración campo-ciudad y del propio crecimiento vegetativo de la población. A raíz de que la ciudad comienza a densificarse, se redefine la estructura urbana, surgen nuevos barrios, se registran modificaciones en la estructura y uso de las viviendas del centro de la ciudad, cambia sustancialmente la morfología y el estilo de vida de Quito tradicional.

A la par de las transformaciones fisonómicas de la ciudad y como resultado del fenómeno migratorio se incorporan a la dimensión social de Quito nuevos actores urbanos (Bustos, 1992) a partir de los cuales se re-direcciona hacia estos el conflicto étnico-social preexistente en la sociedad quiteña y surge la necesidad de fortalecer las identidades sociales y culturales urbanas a partir de rasgos: fenotípicos, socio-económicos, culturales, de procedencia, con el fin de garantizar el protagonismo de la sociedad quiteña aristocrática en el proceso modernizador de la urbe.

En este recorrido hacia el Quito moderno, las prácticas sobre el espacio urbano también se modificaron. Los modos de habitar la ciudad, las relaciones entre actores urbanos, las formas de representar las identidades urbanas, el consumo cultural, entre otras, constituyen el componente no-material o imaginario de la configuración de la ciudad y que al mismo tiempo, dotan de sentido al espacio habitado. Como todo proceso de

transformación urbana, intereses de tipo económico, político, religioso, social, cultural se hicieron presentes en la escena, que apoyados en discursos emitidos por medios de comunicación masiva de la época –prensa escrita y radio– lograron difundir representaciones singulares de la ciudad.

Con el avance tecnológico y de las comunicaciones, propio de procesos modernizadores, la radio a partir de los cuarenta se ubicó a la par de los acontecimientos locales, nacionales e internacionales, lo que llevó a adquirir cada vez mayor relevancia mediática en el seno de las ciudades de mayor densidad poblacional del país: como son Quito y Guayaquil. De manera particular, este medio de comunicación se fue insertando en la cotidianidad de la población quiteña donde el consumo radiofónico se incrementó y promovió la producción de programas de radio con distintas particularidades. El radio-drama fue uno de los géneros que más se popularizó en esta época, debido a que buscaba recrear la dinámica social urbana, caracterizada por un problema étnico – social prevalente en Quito de mediados del siglo XX. Algunos radio-dramas ponían en escena la representación de las condiciones sociales urbanas a partir de la elaboración de perfiles, comportamientos, situaciones urbanas, típicas de este conflicto social. Radio-dramas como “Estampas de mi Ciudad”, “El Indio Mariano”, “Lo que dice Juan del Pueblo”, enunciaban discursos que reflejaba y a la vez reforzaba (ida y vuelta) las formas de representación de los diferentes perfiles étnico-sociales de la ciudad, que de algún modo en la misma década de los años cuarenta se especializarían en términos de localización territorial de Quito.

Es importante mencionar que la temporalidad escogida para esta investigación oscila entre 1940 a 1949 debido a que según datos obtenidos es la década donde más producción radiofónica hubo en la ciudad, incluso se podría considerar que esta década es el inicio de la época de oro de la radio en Quito. Alrededor de 108⁵ programas radiales de diferentes formatos se produjeron en esta década, adicionalmente la década de los cuarentas es cuando comienzan a transformarse demográficamente la ciudad a causa de la llegada de la *modernidad* y con eso el surgimiento de nuevos actores y conflictos urbanos. De este modo, no es coincidencia que medios de comunicación como la Radio Quito o la HCJB

⁵ Dato extraído de la investigación sobre la radio en Quito (1935-1960) de Hernán Ibarra y Victoria Novillo (2010).

produjeran programas en los que se recrearan personajes típicos del conflicto étnico-social urbano y se representara desde esas aristas a la ciudad. No hay que olvidar que esta década fue testigo de la emergencia del Indigenismo en el Ecuador y en América Latina, razón por la cual colocar el tema del indígena o campesino en la palestra pública era bastante usual⁶.

De ahí que la investigación se enfoca en analizar las formas de representación de los diferentes patrones étnico-sociales que poseía Quito en la década de los cuarenta, a través del radio-drama como dispositivo que transmitía discursos que al mismo tiempo que recreaban las representaciones de estas situaciones sociales cotidianas de la ciudad, reafirmaban y sostenían la imagen de la escisión poblacional, trabajando como mecanismo de administración de la población que vivía en Quito. Conflicto que pronto se materializaría en el Primer Plan de Ordenamiento Territorial de Quito de 1942. A partir de esto, surge la pregunta: ¿Cómo el radio-drama, a través de la representación de los conflictos étnico-sociales cotidianos de la ciudad, funcionó como dispositivo para la administración de la población de Quito entre 1940 y 1949, en la construcción de imaginarios urbanos⁷ colectivos?

Marco Teóricos: Categorías de análisis para investigar la relación entre ciudad y radio-drama.

Tras un breve repaso histórico de la producción teórica que ha tenido como objeto la ciudad en sus múltiples dimensiones, se propondrá a continuación el marco referencial de estudio

⁶ Fue un movimiento artístico, político, intelectual y cultural latinoamericano, cuyo fundamento era denunciar y cuestionar las condiciones de explotación, discriminación y opresión de las que eran víctimas los indígenas de la región, así como la reivindicación y defensa de sus formas culturales. Plantea el tema indígena como componente fundamental en la discusión latinoamericana. Este movimiento tuvo importantes expresiones artísticas en la literatura y la pintura sobre todo de países como México - con el muralismo- con José Vasconcelos, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, entre otros; en Bolivia con Cecilio Guzmán de Rojas, Arturo Borda; en Perú con José María Arguedas, José Sabogal, Cecilio Guzmán de Rojas, entre otros; en Ecuador con Eduardo Kingman, Leonardo Tejada, José Enrique Guerrero, Luis Moscoso, entre otros.

⁷ Esta categoría es trabajada por Néstor García Canclini, Armando Silva, entre los autores principales. Siguiendo el planteamiento de imaginario urbano que trabaja Armando Silva, esta noción se refiere a la manera en que los seres sociales perciben sus mundos y realidades mismas que determinan las formas de ser y comportarse, incluso los usos de los objetos que ellos mismo representan. El imaginario se constituye como tal en la medida en que provoca un efecto sobre la sociedad a nivel de lo público, de ahí que el imaginario se encuentra en permanente consonancia con la realidad. (Silva, 2012).

de la situación histórica urbana fundamento de esta investigación. Con este propósito, la noción de ciudad y espacio constituirán la base de la aproximación urbana al proceso de significación simbólica de la práctica social en la urbe y consecuentemente de la representación discursiva de la misma en los medios de comunicación –en este caso en la radio– y en el imaginario colectivo. Posteriormente, se sugerirán algunas categorías de análisis que permitirán indagar sobre la relación entre ciudad y radio-drama y sus resultados en la práctica espacial urbana tanto material como imaginaria. Finalmente, al relacionar estas categorías se podría sugerir una aproximación a parte de la historia cultural urbana que caracterizó buena parte del siglo XX en la ciudad de Quito.

El abordaje teórico de la ciudad es significativamente interdisciplinar debido a la cantidad de dimensiones a tratar que como fundamento esta alberga. La presente investigación posee la cualidad de que a partir de la historia cultural urbana, la antropología urbana y la comunicación social se analice la dinámica social urbana, de un momento histórico particular, resultante de su relación con los medios de comunicación, que incluso eventualmente podría verse materializada sobre la planificación del territorio urbano. Cabe mencionar que luego de la evidente y fundamental relación que existe de las dos primeras aproximaciones disciplinares –historia cultural urbana y antropología urbana– al objeto de análisis en el campo de los estudios urbanos; la comunicación podría constituirse como uno de los más importantes procesos articuladores de la práctica social del espacio urbano. En este caso, remitirse a la relación entre comunicación y ciudad es fundamental con el propósito de desentrañar ciertos mecanismos o modos de los que se valieron ciertos actores urbanos para llevar a cabo itinerarios en pos de ciertas agendas particulares.

Conceptualizar la ciudad se constituye en una más de las preocupaciones fundamentales para aquellos que reflexionan la urbe, ya que es a partir de esta que se irán desprendiendo nociones que vuelvan a explicar la ciudad. El momento histórico, el paradigma vigente, la posición política de cada pensador de la ciudad se convierte en determinante a la hora de categorizar este inagotable constructo. A lo largo de la historia muchas han sido las caracterizaciones, delimitaciones, funciones, que se le ha otorgado a la ciudad, no obstante la naturaleza de esta noción es bastante dinámica ya que devenir histórico y la interdisciplinariedad que los estudios urbanos supone, la coloca en

permanente revisión-construcción. Evidentemente, existen algunas líneas clásicas de pensamiento sobre la ciudad, por ejemplo la propuesta de Louis Wirth (1938) al definir la ciudad “como un asentamiento relativamente grande, denso y permanente, de individuos socialmente heterogéneos” (Wirth s/r en Fernandez, 1988:35) y lo urbano como la forma de vida en la ciudad pero no es un aspecto determinante en la constitución de la misma, que si bien fue elaborada a inicios del siglo XX, ha servido como plataforma para el desarrollo teórico de otros autores que con sus respectivos aportes y actualizaciones –acordes con el tiempo-espacio– sigue contribuyendo de buena manera con la reflexión de la ciudad y con el desarrollo de los estudios urbanos desde las más diversas ópticas.

Si se parte de la mirada antropológica, histórico y filosófica de Michel de Certeau que conceptualiza el lugar como “el orden (cualquiera que este sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia [...] los elementos considerados están unos a lado de otros, que cada uno situado en un sitio ‘propio’ y distinto que cada uno lo define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (Certeau, 2007: 129) se ve que únicamente cuando la práctica social que ejercen los individuos sobre este le dota de sentido simbólico se convierte en ciudad. Es así que la ciudad es aquel espacio practicado⁸, que si bien se adecúa a la caracterización de Wirth de asentamiento grande, denso, permanente y heterogéneo, sólo cuando el soporte físico es dotado de sentido por el entramado social, es decir, cuando se teje una urdimbre simbólica e imaginaria sobre el lugar⁹, se convierte en ciudad. Para referirse a la ciudad no cabría disociar la categoría *ciudad* –muchas veces considerada como la dimensión física– de *lo urbano* –considerada como lo inmaterial– ya que la ciudad en sí misma es lo material y lo inmaterial, cualidades completamente interdependientes que la fundamentan.

La interrelación entre práctica del espacio y sujetos, se da en un marco de procesos comunicativos permanentes, complementarios e indisolubles. Las prácticas del espacio o

⁸ Las prácticas del espacio se remiten a una forma específica de operaciones (de “maneras de hacer”), a ‘otra espacialidad’ (una experiencia ‘antropológica’, poética y mítica del espacio), y a una esfera de influencia opaca y ciega de la ciudad habitada. (Certeau, 2007: 105)

⁹ Desde la conceptualización de Michel de Certeau (2007) el lugar se convierte en espacio cuando es practicado.

maneras de hacer, tanto individuales como colectivas, responden a una lógica de organización o ejercicio de alguien o algo sobre el espacio, es decir, se practica el espacio a través de un lenguaje. No obstante, cuando la práctica del espacio deja de ser individual la comunicación facilita niveles de comprensión y negociación que permiten que dicha práctica espacial llegue a configurarse como colectiva. Como se ve, existe un inapelable vínculo entre ciudad y la comunicación, al constituirse tanto la una como la otra a partir de un conglomerado de relaciones sociales, se construyen en una relación de interdependencia y se constituyen en importantes escenarios de construcción social.

Si comprendemos a la comunicación como un proceso de construcción compartida de significados a partir del intercambio de ideas, sentidos, experiencias, conocimientos, representaciones, etc., que dan sentidos a la comprensión de la vida del individuo, que generan pertenencia y contribuyen con la configuración de la identidad tanto individual como colectiva; Fernando Carrión en *La ciudad, escenario de comunicación* (1999), señala que:

Mientras la comunicación es una relación social, la ciudad es un escenario de relaciones sociales múltiples, que definen una estructura simbólica compuesta por un conjunto de signos que facilitan y permiten el establecimiento de contactos entre la sociedad y el espacio que la contiene, así como la apertura de ámbitos de relación entre la cultura y la naturaleza (Carrión, 1999: 70).

Entonces, se verá que todas las relaciones sociales que se desarrollan en el ámbito urbano se encuentran indudablemente mediadas por la comunicación a partir de lo cual se facilitarán procesos de subjetivación individual y colectiva. Así, el vínculo entre ciudad y comunicación es de carácter simbólico ya que el quehacer urbano o la práctica del espacio está lleno de lenguajes, significados y dinámicas sociales y es justamente en esa área donde “la producción, distribución, circulación y consumo de sentidos –algunas veces mediados por los medios– cobra vigencia y se desarrolla en una sociedad dada” (Buendía, 2006: 45).

Es importante recalcar que la utilización de la categoría comunicación implica un *feedback* o retroalimentación entre las partes comunicantes. En este sentido, la relación entre ciudad y comunicación es comunicacional, es decir de doble vía, esto significa que la ciudad es el resultado de los procesos comunicacionales que se dan a su interior así como la comunicación es el resultado de la ciudad, es una construcción - reconstrucción mutua en

constante movimiento. Al ser dinámica la situación comunicacional de la ciudad va modificando su forma, sus medios y su funcionalidad a lo largo de la historia y de acuerdo con los requerimientos urbanos. En este sentido, podría decirse que tanto la ciudad como la comunicación son productos históricos ya que se van transformando individual y complementariamente con la marcha del tiempo.

Si la ciudad es un espacio practicado, implícitamente este se constituye en espacio de comunicación. Esta cualidad comunicacional facilita el constante ciclo creación y recreación del mundo de representaciones urbanas que los individuos a partir de su subjetividad configuran sobre la ciudad y las representaciones que esta última estructura sobre ellos. En este sentido, la ciudad en su calidad de ser un espacio practicado es sin duda un espacio de la representación. Como se verá más adelante, las representaciones tanto individuales como colectivas sobre un lugar urbano constituye uno de los principios a partir del cual la práctica del espacio es posible.

A continuación, a partir de una línea similar a la que De Certeau sostiene en relación a la importancia que cobra la práctica social dentro del contexto urbano, Lefebvre indaga con mayor profundidad el proceso de producción del espacio y propone una conceptualización en torno a esta categoría y al ejercicio del sujeto realiza sobre ella. Esta investigación partirá de la comprensión del espacio de Henri Lefebvre (1991) y de su *Teoría Unitaria del Espacio*, desarrollada entre los sesenta y setenta que a partir de una visión marxista no ortodoxa, su comprensión acerca del espacio no radica únicamente a partir de la producción material, desde la perspectiva económica, sino que, influenciada por el estructuralismo, con el aporte del análisis del lenguaje y del psicoanálisis y enriquecido con el estudio de la producción de significaciones, imaginarios y representaciones, concluirá que es a partir de las representaciones sociales que se forman sobre el espacio, que este se constituye, por lo tanto, el espacio es un producto social.

La ciudad es el espacio de la representación: perspectiva Lefebvriana.

Si para comprender la ciudad los estudios urbanos generalmente parten de la conceptualización de espacio: sus nociones, implicaciones, funciones, formas, etc. y si bien la ciudad no es únicamente espacio sino relaciones sociales, de producción, construcciones

simbólicas, etc. se podría afirmar que este es uno de los elementos primordiales de la ciudad y probablemente a partir de este giren gran parte de las relaciones anteriormente señaladas. Así, Henri Lefebvre se plantea una noción de espacio distante de la clásica propuesta desarrollada a lo largo de la historia del pensamiento, en la que generalmente se remitían a la idea de espacio con el *espacio mental*¹⁰ y con el *espacio físico*¹¹. De hecho, la categoría de espacio social que construye este autor, surge del contraste de las dos categorías anteriores ya que sostiene que la dimensión social del espacio se encuentra oculta –entre las dos anteriores– y su intención es develar este hecho (Lefebvre, 2007).

Desde una línea materialista histórica se plantea que el proceso que puede definir el espacio, es la producción como una construcción histórica. Cada modo de producción define y construye una categorización particular de espacio, de acuerdo con sus intereses económicos y de manera consiguiente, de acuerdo a las funciones que la sociedad debe cumplir en el sistema de producción. De aquí la importancia de la conceptualización y comprensión del espacio, ya que sobre esta base se definen específicamente las *relaciones sociales de producción*¹² y *las de producción*¹³, que se complementan de manera estratégica para sostener la organicidad y funcionamiento de un determinado sistema de producción. El espacio organiza el proceso de producción, donde de los elementos claves para su articulación son las formas de representación que se desarrollan y se manifiestan concretamente sobre él. De ahí que, la representación simbólica sirve para mantener estas relaciones sociales en un estado de coexistencia y cohesión permanente. Las muestra –y así

¹⁰ Como lo definieron filósofos y matemáticos. Traducción de “as defined by the philosophers and mathematicians” (Lefebvre, 2007: 27).

¹¹ Como lo definió la actividad práctico-sensorial y la percepción de la ‘naturaleza’. Traducción de la autora “as defined by practico-sensory activity and the perception on ‘nature’ (Lefebvre, 2007: 27).

¹² Las relaciones bio-fisiológicas etareas y de género, junto a la organización específica de la familia. Traducción de “bio-physiological relations between the sexes and between age groups, along with the specific organization of the family” (Lefebvre, 2007: 32).

¹³ La división del trabajo y su organización en la forma de funciones sociales jerárquicas. Traducción de la autora “division of labour and its organization in the form of hierarchical social functions” (Lefebvre, 2007: 32).

las oculta en la costumbre simbólica– con la ayuda de (y sobre el telón de fondo de) la naturaleza¹⁴ (Lefebvre, 2007).

Con este antecedente, Lefebvre elabora una *teoría unitaria sobre el espacio* que dará cuenta de las múltiples interacciones sociales, espaciales, simbólicas que tienen lugar en el proceso de producción y que al mismo tiempo son veladas para naturalizarlas y mantener la articulación social y productiva del proceso de producción. La teoría propuesta gira en torno a tres importantes ejes: la práctica espacial, representación del espacio y espacio de representación.

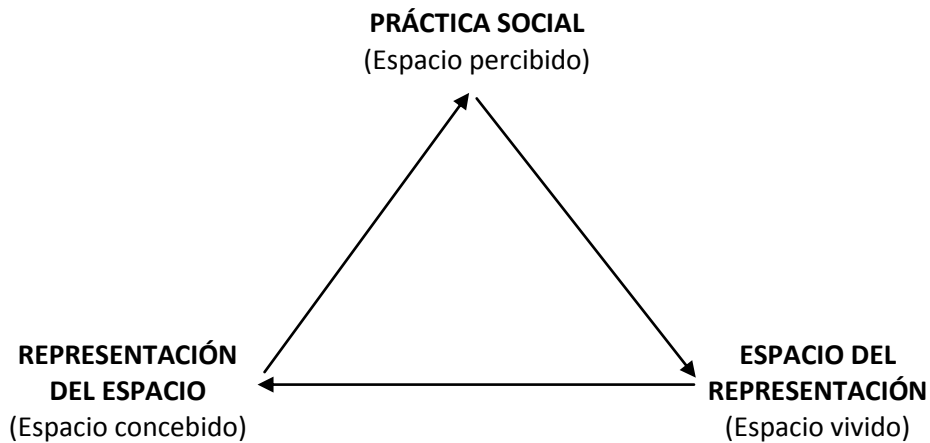
La *práctica espacial*, se refiere al espacio percibido, el espacio que se asimila a través del cuerpo, de los sentidos. Involucra la producción y reproducción de lugares y espacios característicos de la formación social, asegura la continuidad e implica cierta cohesión social, en la relación entre el individuo y el espacio social se garantizan ciertas competencias un nivel específico de funcionamiento.

La *representación del espacio*, es el espacio conceptualizado, está definida por la forma tradicional –a partir de los especialistas– de concebir el espacio. Es una categoría determinada por el saber técnico que por su contenido ideológico encubre la economía política. Están vinculadas con las relaciones de producción y el orden que estas imponen en cuanto al conocimiento, signos, códigos, etc.

El *espacio de representación*, es el espacio vivido a través de imágenes y símbolos, está estrechamente relacionado con el complejo sistema de símbolos, códigos y formas de vida social. Las representaciones nos anteceden pero al mismo tiempo se construyen de manera continua, cada sociedad genera simultáneamente sus propias representaciones. Esto determina lo que es importante para el ordenamiento social y lo que esto significa para los actores.

¹⁴ Traducción de “Symbolic representation serves to maintain these social relations in a state of coexistence and cohesion. It displays them while displacing them - and thus concealing them in symbolic fashion - with the help of, and onto the backdrop of, nature” (Lefebvre, 2007: 32).

Gráfico 1. Teoría unitaria del espacio



Fuente: Gráfico retomado de apuntes de la materia Antropología y Sociología urbana.

La articulación de esta triada es cíclica y el ejercicio del espacio que el individuo realiza sobre esta interacción en los ámbitos percibido, concebido y vivido, brinda una noción integral para comprender el proceso de producción del espacio. Estos tres mundos al mismo tiempo se encuentran interconectados, no obstante, las representaciones del espacio tienen un impacto práctico, que intervienen en (y modifican) las *texturas* espaciales, que se informan de la ideología y el conocimiento efectivos. Las representaciones del espacio deben tener así un papel substancial y una influencia específica en la producción del espacio¹⁵ (Lefebvre, 2007).

Como ya se mencionó, cada modo de producción posee su forma particular de comprender el espacio y de organizar sobre este todo su proceso de producción. En este sentido, las representaciones del espacio –categorías pensadas por los especialistas– estarán orientadas a sostener el funcionamiento de este sistema; la práctica social –actividades cotidianas que realizan los habitantes sobre el espacio– se verá orientada a desarrollarse sobre la estructura de un espacio ya establecido; y el espacio de la representación –forma de representación simbólica del espacio– se verá influenciado por los dos principios anteriores

¹⁵ Traducción de “we may be sure that representations of space have a practical impact, that they intervene in and modify spatial *textures* which are informed by effective knowledge and ideology. Representations of space must therefore have a substantial role and specific influence in the production of space” (Lefebvre, 2007: 32).

que al mismo tiempo se encarga de afianzar y legitimar las prácticas de las dos primeras nociones. Este proceso contribuirá con el soporte efectivo tanto a nivel práctico, simbólico como cognoscente del modo de producción vigente en aquel contexto.

Uno de los principios importantes en la construcción del espacio y por lo tanto de la ciudad, es sin duda el espacio de la representación por dos motivos: el primero porque es a partir de este que se reproduce el quehacer de la práctica social y las representaciones del espacio para legitimarlas y segundo porque es a través de este ámbito que se actualizan las nociones de las dos primeras instancias y permite dar secuencia al ciclo.

Si la ciudad es un espacio social, entonces es susceptible a ser comprendida de acuerdo con la *teoría unitaria del espacio* planteada por este autor. En este sentido, es fundamental articular la noción de espacio de representación, latente en la ciudad, con otra categoría de análisis: *la representación*, con el fin de engranar elementos conceptuales que permitan un análisis sistemático de la problemática investigativa del presente estudio.

La representación en el espacio de representación: la ciudad.

Una de las dimensiones de la ciudad y por consiguiente del espacio, como ya se señaló, es que es un espacio de representación. De hecho, es tan significativa esta arista en la ciudad que incluso se superpone al espacio físico, haciendo uso simbólico de sus objetos¹⁶ (Lefebvre, 2007). Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de representar? Las discusiones sobre representación son múltiples y se remiten a las necesidades a partir de las cuales se han desarrollado como categoría y por supuesto al contexto histórico en el que tuvieron lugar. No obstante, esta investigación tomará como categoría de análisis la propuesta que desarrolló Louis Marin (1996) sobre representación, ya que abarca de manera general varias de las posibilidades de la práctica representativa registradas en el espacio de representación, es decir, la ciudad.

En la misma línea que Michel de Certeau (1974) y Roger Chartier (1992), Marin (1996) precisa que el proceso de representación se vincula fundamentalmente a una doble función: la una de “hacer presente una ausencia” y la otra de “exhibir su propia presencia como imagen, y construir con ello a quien la mira como sujeto mirando” (Marin, 1996: 78).

¹⁶ Traducción de “It overlays physical space, making symbolic use of its objects” (Lefebvre, 2007: 39).

La primera función se la puede llevar a cabo colocando en el lugar de lo que está ausente algo o alguien en su lugar con el fin de traerlo a la memoria.

De estas imágenes, algunas son todas materiales, sustituyendo el cuerpo ausente por un objeto parecido o no: como los maniqués de cera, madera o cuero que se colocaban encima del ataúd real durante los funerales de los soberanos franceses o ingleses (“cuando vamos a ver a los príncipes muertos en sus lechos de desfile, sólo vemos a la *representación* de la efigie”) o, más generalmente o más antiguamente la litera fúnebre vacía y recubierta por un paño mortuario que “representa” al difunto (“Representación se denomina también en la iglesia a un falso ataúd de madera cubierto por un velo de duelo, alrededor del cual se encienden velas cuando se realiza un servicio para un muerto”) (Chartier, 1999: 58).

La segunda función se relaciona con el principio de auto-representación, es decir, la exposición de la persona o la cosa en su propia representación. En esta línea, Morin reflexiona sobre un modelo que analiza el proceso de representación. Considera la doble faceta de este dispositivo: “la dimensión ‘transitiva’ o transparente del enunciado, toda representación *representa* algo; la dimensión ‘reflexiva’ u opacidad enunciativa, toda representación *se representa* representando algo” (Morin, 1996: 80). A pesar de que esto daría la impresión de un juego de palabras, guarda vital importancia en el proceso de representación, ya que si cada objeto o persona que sustituye a algo o a alguien cumple su función de representar, la forma, medios o procedimientos con que estos son lanzados al mundo de la representación también representan algo. De aquí la importancia de diferenciar y comprender las distintas dimensiones de la representación para alcanzar un análisis más quisquilloso sobre temas de representación.

Estos modos de representar, como ya se lo había señalado, integran parte de la trama de la ciudad. Las sociedades urbanas a través de la práctica social y de las representaciones del espacio se construyen y re-construyen permanentemente, teniendo como eje transversal infinitos criterios de representación, de igual manera las representaciones se renuevan gracias a la dinámica social y material ejercida sobre el espacio urbano.

Estas representaciones urbanas se llevan a cabo a través de distintos medios. Uno de ellos se vincula con las manifestaciones artísticas donde las dimensiones físicas, sociales, culturales se ven plasmadas desde la literatura, pintura, música específicas de un determinado momento histórico y objeto de importantes investigaciones. No obstante, uno de los ámbitos a partir del cual también se producen formas de representación urbana es en

los medios de comunicación. Los referentes mediáticos propios de cada época mediante sus producciones discursivas tanto orales como escritas han contribuido para dar forma a las formas simbólicas e interacción social urbana.

En el momento histórico planteado para esta investigación, la radio se constituía en uno de los medios de comunicación más importantes. Incluso algunos autores como Ibarra y Novillo (2010) y Guerra (2008) consideran que el segundo tercio del siglo XX se consagró como la época de oro de la radio en la ciudad de Quito. De ahí que a través de las producciones radiofónicas de mayor acogida, como las pertenecientes al género radio-dramático que por la puesta en escena de varios componentes de la vida urbana, se podría sostener que estas producciones representaban de algún modo la ciudad del momento.

El radio-drama y su dinámica en la ciudad.

La radio se ha constituido en un importante medio de comunicación mediante el cual se puede transmitir información, conocimientos, promover inquietudes, además permite reflexionar en torno a valores, formas y actitudes, incluso puede favorecer en la conformación de una conciencia crítica (Kaplún, 1999). No obstante, este medio también ha contribuido con la asimilación, adopción e identificación del radioescucha con ciertos códigos culturales emitidos de diversas formas a través de los diferentes géneros radiales, y en este sentido se podría decir que facilita y contribuye de algún modo con la organización de la población bajo características específicas que los lleva a cumplir ciertos roles, comportamientos, perfiles en el orden social establecido. La efectividad de este medio se fundamenta en la planificación de una adecuada programación, la elección del género radial adecuado para los contenidos que se desea transmitir, la inmediatez y veracidad de los contenidos emitidos, pero sobre todo en la selección de formatos radiofónicos, es decir la forma mediante la cual los contenidos serán transmitidos al radioescucha. Para esto, es fundamental comprender la taxonomía que guarda el proceso de producción radiofónica, el lugar del radio-drama en este sistema y la dinámica que implica todo el proceso de producción de este interesante, entretenido y efectivo formato radial.

Siguiendo lo propuesto por el educador y radialista Mario Kaplún (1999), se partirá diciendo que la primera clasificación en la que se circunscriben de manera general

los programas de radio son: musicales y hablados, según si prevalece la música o la palabra en cada producción. Los programas de tipo hablado pueden ser: a) monólogos: aquellos programas que dan la idea que un solo locutor habla la oyente; b) diálogos: los programas en los que intervienen dos o más personas dirigiéndose al oyente, aquí entran formatos radiales¹⁷ como: entrevistas, radio-periódico, reportaje, mesa redonda, etc.; y c) dramatizados: que también son dialogados pero posee una característica específica, desarrollan una historia, anécdota, una situación cotidiana, interpretadas por actores. Cabe señalar que el primero y el segundo tipo se vinculan con la realidad y el tercero con la ficción.

El género dramatizado o radio-drama consiste en la puesta en escena de una historia real o imaginaria que es representada dramáticamente por actores y actrices, lo que la convierte en ficción. La idea es que se maneje ambiente, lenguaje y situaciones familiares o interesantes para el oyente con el fin de que se sienta involucrado, cercano al producto y lo escuche periódicamente. Kaplún plantea que el fin de la producción de programas dramatizados puede ser: “plantear un problema, para mostrar un conflicto y enfrentar al oyente a una opción o para vehicular un mensaje” (Kaplún, 1999: 178). Cualquiera sea el objetivo, estas afirmaciones muestran la potencialidad que guarda este género al tratar de llegar a instancias de reflexión de los individuos, sugerir posturas o alternativas y insinuar actitudes o comportamientos, mediante la exhibición de un conflicto o la transmisión de un mensaje.

La ficción da la posibilidad de “vivir otras vidas pero sin vivirlas”¹⁸ (López Vigil, 2013) es decir, permite disfrazar la realidad y meterse en ese juego sin que el argumento afecte objetivamente a persona porque sabe que es ficción. De ahí su eficacia en el fomento de valores, actitudes, comportamientos, códigos por que las personas se involucran, hasta se pueden llegar a identificar con la ficción y de ahí la facilidad en la promoción de ciertos valores.

A su vez, el género dramático se subdivide en tres importantes formatos: unitarios, seriados y novelados:

¹⁷ Estructuras y formas con las que se produce un programa radial.

¹⁸ Entrevista a José Ignacio López Vigil. Quito, 20 de junio de 2013.

Tabla 1. Formatos del género dramático

Formato	Características	Ejemplo
Unitario	<ul style="list-style-type: none"> - En esta obra se presenta, se desarrolla y se resuelve el conflicto en la misma pieza. - Los personajes no poseen continuidad posterior, son creados para esa obra. - El fin del programa unitario es por ejemplo, transmitir por radio una obra de teatro. - No importa el tiempo de duración. - Los radio-teatros son del inicio de la radio pero por ser demasiado largos y monótonos, dejó de escucharlos ya que lo que a la gente buscaba era el enredo de la radio-novela y que tuviera muchos capítulos. - El radio-teatro resurgió en los años 70's en América Latina al calor de las dictaduras, con una finalidad principalmente educativa. 	Radio-teatros “Los argonautas de la selva”
Seriado o serie dramatizada	<ul style="list-style-type: none"> - Los personajes permanecen pero los argumentos no. - Se divide en episodios. - Cada episodio contiene un mini argumento que se plantea y se desenlaza en cada emisión. - Cada episodio posee una duración específica. 	“Tres Patines”
Novelado o radio-novelas	<ul style="list-style-type: none"> - Contiene una continuidad argumental. - Intervienen los mismos personajes. - Se interrumpe al final de cada capítulo y al siguiente vuelve sobre la misma historia con los mismos personajes. - Se divide por capítulos y estos poseen un lapso de tiempo determinado. 	“La Guerra de los Mundos”

Fuente: Cuadro elaboración por la autora, con información de entrevista a José Ignacio López Vigil. Quito, 20 de Junio de 2013, a Gonzalo Proaño. Quito 17 de Junio de 2013 y de Kaplún, Mario (1999). *Producción de programas de radio*.

No obstante a estos tres formatos radiofónicos formales, pueden haber muchos otros pertenecientes a este género que surgen ante la combinación de diversas formas de producción radial, como los diálogos dramatizados o estampas dramatizadas que se alinean a formatos alternativos del género dramático o ficción. De estos se hablará con mayor

profundidad cuando analicemos algunos ejemplos de producciones radiofónicas emitidas en la ciudad de Quito en la década de 1940.

El género radio-dramático se encuentra conformado por tres elementos indispensables: a) el contenido o el mensaje que se quiere transmitir mediante el producto, este puede ser de carácter, didáctico cuando la intención es divulgar una información o un conocimiento o de carácter, formativo cuando se pretende llevar a la reflexión o a hacer pensar al oyente; b) la historia o la forma en cómo se va a contar o abordar el contenido, es el argumento o trama en el cuál se desarrollará el contenido para llegar a los radioescuchas; y c) los personajes que se encargarán de dramatizar con toda la credibilidad la historia. El radio-drama se construye a partir de escenas de distinta duración, las que al mismo tiempo integran un capítulo, que generalmente es transmitido en cada emisión. Este género para dar una sucesión lógica, cronológica y espacial a las escenas, contextualiza el espacio y el lugar donde se desarrollan la escena para que el oyente logre empatar y comprender las acciones sin dificultad, ya sea a través de un narrador o mediante la acción misma de los personajes y escenas dar la idea de cambio de ‘locación y escena’.

El radio-drama como dispositivo.

La idea de dispositivo se constituye en una categoría de análisis relativamente nueva que fue acuñada y trabajada por primera vez por Michel Foucault en la década de los setenta. A pesar de que esta categoría fue uno de los ejes sobre el que Foucault a lo largo de su carrera investigativa, fundamentó gran cantidad de sus trabajos, no desarrolló de manera específica la conceptualización de dispositivo, sino hasta una entrevista desarrollada en 1977 que es donde a ciencia cierta consigue distinguirlo. Así el propio Michel Foucault define dispositivo:

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante [...]. He dicho que el dispositivo

tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos (Foucault en Agamben, *et al.*, 2011)

Previo a la definición que Foucault realiza respecto al dispositivo, se observa que se trataba de una concepción bastante amplia, incluso confusa ya que eventualmente se ha asociado este término con instituciones, sin que de ningún modo se remita fundamentalmente a eso. Años después y luego de una definición un poco más concreta que el mismo Foucault formulara, autores como Gilles Deleuze (1990) y más de una década después Giorgio Agamben (2006) trabajaron y complementaron la noción de dispositivo, estos aportes contribuyeron en aclarar, especificar y actualizar decididamente la comprensión foucaultiana de esta categoría.

En términos generales el dispositivo no procede de manera aislada, debe actuar en un marco determinado de tiempo-espacio y surge ante la urgencia de una situación para obtener resultado de algún modo inmediato. El funcionamiento del dispositivo gira en torno a la idea de que los discursos son convertidos en prácticas por los individuos mediante los dispositivos. Estos a su vez se encargan de construir formas de subjetividad porque imprimen en los sujetos determinados modos y formas de ser, pero estos modos responden a un conglomerado de prácticas, saberes, instituciones, etc., con el fin de administrar controlar, gobernar, orientar las formas de concebir el mundo, los sentires, comportamientos, pensamientos, etc. de los individuos en pos de una agenda específica (García, 2011).

Para efectos de esta investigación, la perspectiva desde la que se comprende el dispositivo como categoría de pensamiento hace referencia a aquella red de relaciones de saber-poder en la que se inscriben instituciones, infraestructuras, discursos, reglamentos, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas morales, es decir, elementos pertenecientes a la práctica discursiva como a la no-discursiva, que instauran subjetividades sobre los individuos y que resultan de una estrategia concreta inscrita en una relación de poder. Bajo este lente es que se plantea examinar el funcionamiento del radio-

drama como mecanismo de subjetivación social, a partir de los cuales se construían y re-construían las figuraciones de Quito como espacio de representación tanto a nivel social como material y que a la vez reforzaban el proceso de administración de poblaciones en aquella moderna sociedad quiteña.

Administración de poblaciones.

Al igual que la mayoría de sociedades de la región, la que desde 1830 se la cataloga como ecuatoriana, a lo largo de la historia ha sido sometida a diferentes sistemas de clasificación, con el fin de facilitar la administración y organización demográfica, económica, política, social, étnica etc., de las personas que habitaban ese territorio, de acuerdo con los requerimientos de las agendas particulares de las autoridades de turno. De modo muy general, los sistemas de de clasificación social establecen distintos parámetros de categorización, caracterización, identificación, localización de los habitantes de ese lugar, estas especificidades son definidas a partir de múltiples criterios, unos vinculados a parámetros formales y otros extraídos de la informalidad.

Según Andrés Guerrero, se pueden atisbar dos instancias de clasificación e identificación social: la primera proviene del Estado que a partir del uso de sus ‘tecnologías de gobierno’ se debe “regir por definiciones jurídicas y una lógica estricta que requiere minuciosas precisiones y comprobaciones fehacientes de las identidades para normar las relaciones de los ciudadanos entre sí, con los no ciudadanos y con el Estado” (Guerrero, 2010: 181) y la segunda que proviene del *sentido común* “sistema de clasificación que no emplea tablas formalizadas de clasificación, clases explicitadas y fronteras delimitadas por adelantado. El sentido común se guía por los principios que imponen un orden en las percepciones mentales y engendran las estrategias de acción y de representación que cada interlocutor efectúa en las situaciones de la vida inmediata, en el hacer haciendo” (Guerrero, 2010: 181). Estas formas de clasificación de poblaciones, bien se las puede usar de manera complementaria o disociada según el criterio estratégico del gobierno y de los grupos de poder que circundan el gobierno.

En estos sistemas de clasificación, es imprescindible un grupo social protagonista a partir del cual se establezcan los contrastes para definir a aquellos que no pertenecen a este.

Como se observa en el trabajo de Guerrero, el sujeto protagonista de la Guerra de la Independencia y a partir del cual se re-construyeron los criterios de diferenciación y estratificación social fue el ciudadano (hombre) blanco-mestizo, esto se explica en que las personas pertenecientes a este grupo social, sin reparar mucho en su clase social, fueron los adalides del proceso de Independencia que vivió el Ecuador en 1830. Esta particularidad se repite nuevamente un siglo después, con la llegada de la modernidad a las principales ciudades del país. A inicios del siglo XX con la llegada de la tan ansiada modernidad a Quito, nuevamente el sujeto que se reclamaba protagonista de las transformaciones sociales, económicas, culturales, etc., que debía ser ciudadano (hombre y/o mujer) blanco-mestizo (Espinoza Apolo, 2003), perteneciente a la élite urbana, que se encontraba a la vanguardia social, económica, política, cultural de la sociedad quiteña, se constituyó coincidentalmente en el referente del sistema de clasificación y estratificación étnico-social de la época.

Con este antecedente, Guerrero (2010) a través de su trabajo *El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquía y transescritura. Del tributo de indios a la administración de poblaciones en el Ecuador, siglo XIX* da cuenta que a mediados del siglo XIX y a pesar de las profundas modificaciones que significó El Primer Grito de la Independencia, el Estado aún conservaba ciertas estructuras sociales y étnicas características en la época de la colonia. En el nuevo contexto republicano no sólo que mantuvo la antigua estratificación socio-étnica de la población sino que se reforzó los mecanismos de dominación de un grupo étnico sobre otro –blanco-mestizos sobre indígenas–. Esto se materializa a partir de la eliminación del ‘tributo de indios’ y de la ampliación de los derechos ciudadanos a las poblaciones indígenas en 1857.

Este hecho histórico significó un proceso de desdefinición – invisibilización en la esfera pública y estatal– del indígena, es decir, el sistema republicano, a la par que mantenía el sistema de clasificación socio-étnico (actualizado para ese contexto) derivado de la época colonial, decide desligar al Estado de esta forma de gestión poblacional y delega al ámbito privado, dominado por el sentido común, por la cotidianidad, a ese “manejo por los ciudadanos particulares y bajo regímenes republicanos, de grupos demográficos (sobre todo en el siglo XIX) que, por una razón u otra de la historia, no son

considerados aptos para el trato cotidiano en igualdad, rasgo inherente a la condición ciudadana” (Guerrero, 2010: 161), esto es a lo que el autor se refiere con administración de poblaciones.

Podría decirse que este suceso tuvo nuevamente su parangón con la llegada de la modernidad a inicios del siglo XX a la ciudad de Quito. Si bien para aquella época ya no existía un Estado que se encargaba expresamente de la clasificación poblacional en función de los nuevos actores urbanos que se emergieron y se reconfiguraron (actores en conflicto) por la densificación poblacional de Quito, sino que esta tarea una vez más se dejó en manos de la esfera privada “[...] deriva el gobierno de poblaciones hacia la esfera particular, que funciona no gracias a las ‘tecnologías’ jurídico estatales y un cuerpo de funcionarios, sino guiada por los ‘saberes’ inscritos en el sentido común y se efectiviza en las microcoyunturas de poder que pululan en la vida diaria” (Guerrero, 2010: 206).

Esto se evidencia, por ejemplo, en algunos de los ámbitos en los que se halla el espacio urbano representado, como es el caso de las estampas costumbristas de Alfonso García Muñoz o radio-dramas que tenían como protagonista personajes característicos de algunos actores urbanos. Este tipo de recreaciones trascendían evidentemente en el ámbito de lo privado. De ahí que esta investigación se circunscriba en analizar el radio-drama como un dispositivo en el que se encuentra el espacio urbano representado en su relación con en el proceso de administración de poblaciones en Quito de la década de los cuarenta.

Lo dicho sobre la ciudad y el radio-drama hasta la actualidad.

La producción teórica alrededor de esta permanente relación entre ciudad y radio-drama ha sido bastante escasa, tanto a nivel nacional como internacional. No se evidenció mayor cantidad de bibliografía que aborde de manera específica, simultánea e interrelacionada que reflexione sobre las representaciones de la ciudad que se recrean en la radio, aún menos en formatos más específicos como el radio-drama. Las investigaciones que se han producido alrededor de ciudad y comunicación, es considerable menor al resto de producción teórica que aborda la urbe como eje investigativo. Estudios acerca del ordenamiento territorial, planificación de la ciudad, gestión inmobiliaria, economía urbana, seguridad ciudadana,

governabilidad, entre muchos otros, han sido los temas que han acaparado gran parte del espectro investigativo que ubica a la ciudad como centro de sus preocupaciones.

No obstante, el recorrido académico que relaciona a la ciudad con la comunicación ha atravesado diferentes esferas: análisis de la comunicación en las dinámicas sociales de la vida urbana, la reflexión sobre lo público desde el contexto comunicativo, la construcción de ciudadanía mediante el uso de la comunicación, el estudio de lo público a partir de los fenómenos comunicacionales y de las dimensiones de la vida urbana. Sin embargo, el gran ausente se evidencia al reflexionar como a partir de las representaciones de la ciudad que se emiten en la radio puede incidir en la configuración imaginaria y material de las personas en la ciudad como proceso comunicativo.

Las investigaciones halladas que vinculan a la ciudad con los medios de comunicación, abordan la temática desde una perspectiva mayormente comunicativa o antropológica que desde la esfera de los estudios urbanos. De ahí que, los hallazgos teóricos más significativos alrededor de los estudios de la ciudad y comunicación evidenciados a lo largo de Latinoamérica, giran en torno a varios importantes referentes contemporáneos, entre los pioneros en estos estudios están: Néstor García Canclini (1997), Mabel Piccini (1999) y Rosalía Winocur (2002), que analizan desde una perspectiva cultural la ciudad y los ciudadanos en su interrelación permanente con los medios de comunicación. Adicionalmente, desde la comprensión de la vinculación ciudad y comunicación desde una línea más espacial autores como Fernando Carrión (1999), Dört Wollrad (1999), Rosana Reguillo (2005), Manuel Castells (2009), que dan cuenta de la importancia del ámbito comunicativo en la configuración de la ciudad y de la necesidad en abordarlo con mayor profundidad.

Desde una arista más imaginaria de la constitución de la urbe, teóricos como Armando Silva (2008), Manuel Delgado (1999) analizan estas dimensiones intangibles urbanas pero fundamentales alrededor de la ciudad en su lazo con los procesos comunicacionales, no sólo a partir de los medios sino desde la relación inter-sujetos en la construcción de procesos de identidad urbana. Por su parte, Jesús Martín Barbero (1987), María Cristina Mata (1999) y (2006), investigan sobre las mediaciones y el rol de los medios, como la radio, en la constitución de los diferentes públicos en el ámbito urbano.

Así, estos autores junto a otros no citados han contribuido a partir de diferentes pero muy significativas visiones a la construcción de parte del bagaje teórico en torno a la ciudad y la comunicación. En esta línea se insiste en la deuda teórica que existe en torno al análisis de las representaciones de la ciudad que se realizan en los medios de comunicación y su papel en la construcción del imaginario urbano¹⁹.

Otro de los ejes principales sobre el cual se articula la presente investigación se remite a la radio en la ciudad de Quito. Sin embargo, este no ha sido un tópico que ha gozado de ser el preferido en las investigaciones sobre comunicación ni sobre ciudad realizadas en nuestro país. Se evidenciaron pocas publicaciones en torno a la historia de la radio en el Ecuador y aún menos en la ciudad de Quito. No obstante, la bibliografía encontrada responde a publicaciones de hace más de 10 años que recopilan descriptivamente los sucesos radiofónicos desde la llegada de los primeros receptores al país como la publicación de Álvaro San Félix en 1991, que de algún modo es un referente fundamental para la reconstrucción histórica de este medio tanto a nivel nacional como local. Una de las últimas producciones que examinó históricamente la radio y el proceso radiofónico en Quito fue la de Hernán Ibarra y Vicky Novillo publicada por la Fundación Museo de la Ciudad, *La radio en Quito (1935 -1960)* en el 2010 que investiga de manera específica la radio y los acontecimientos vinculados con este medio de comunicación en Quito a mediados del siglo XX. En el ámbito concreto del radio-drama y su relación con la ciudad tampoco ha sido objeto de investigación, sin embargo se localizó el trabajo de Margarita Guerra Gándara *Testimonios del radioteatro en Quito*, que narra de una manera anecdótica las vivencias de algunos de los más importantes actores y actrices de este género radiofónico en su época de oro –mediados del siglo XX– en la ciudad. Finalmente, una evidencia bastante cercana a la presente investigación es una tesis de pre-grado de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador, desarrollada en el

¹⁹ Como manifiesta Armando Silva “La percepción imaginaria corresponde a un nivel profundo de elaboración social, que aunque no tiene que coincidir con el dato empírico, si corresponde a una verdad construida socialmente a través de múltiples fantasías que se incorporan a personas “reales” y sus correspondientes modos de actuar. “Esto significa que el ver está reglamentado socialmente, que no vemos con los ojos propiamente, que los imaginarios nutren las visiones” (Silva, 2012).

2010 por Valeria Puga, que explora las generalidades de la Historia del Radioteatro en el contexto local.

Libre de los antecedentes académicos arriba citados, se constata que campos investigativos como ciudad y comunicación o radio y ciudad y las implicaciones mediáticas en la colectividad si bien han sido trabajados desde una línea regional, son tópicos que aún quedan por investigar, al menos en el contexto ecuatoriano. No obstante, el aporte que se realice a partir de esta investigación será parte del incipiente acervo teórico en la reflexión histórica sobre la ciudad y los medios –radio– de comunicación en el país.

Metodología para abordar el estudio de este hecho histórico.

La presente es una investigación de tipo interpretativo en la que se combinó el método histórico con el método cualitativo, con el fin de obtener información que contribuya significativamente, a partir de datos provenientes de fuentes primarias como de información extraída de la memoria de algunas personas a entrevistar. La indagación histórica permite dar cuenta de las representaciones urbanas emitidas a través de los radio-dramas a la colectividad y cómo el radio-drama mediante la circulación de cierto tipo de imaginarios acerca de la ciudad, a nivel físico y social, pudo funcionar como dispositivo en la administración de poblaciones en Quito en la década de los cuarenta. Como se ve, la reconstrucción histórica de un suceso a partir de elementos cotidianos, en esta investigación resulta fundamental, para analizar las formas y estrategias de clasificación y legitimación del orden social establecido.

Posterior a la revisión bibliográfica del tema, se realizó un rastreo de información en archivos históricos. La utilización del método histórico en el trabajo de campo implicó recuperar evidencias empíricas a partir de archivos históricos, con el fin de obtener datos provenientes de fuentes primarias extraídos de periódicos, revistas, papeles volantes, publicidades, entre otros, información que atravesada por las categorías de análisis del presente estudio, contribuyeron a interpretar el hecho histórico desde una perspectiva más ceñida a las condiciones en que este se encontraba.

De la información empírica recabada, se registró que en la década de los cuarenta Radio Quito y la Radio HCJB transmitía radio-dramas que poseían el perfil que esta investigación

requería para su análisis, ya que recreaban personajes y conflictos característicos del contexto urbano que vivía Quito en aquella época. Programas como ‘Lo que dice Juan del Pueblo’, ‘El indio Mariano’, ‘Estampas Quiteñas’ fueron los programas que de forma específica los objetos concretos de investigación en el archivo. La revisión que se planificó desarrollar para indagar en el archivo fue:

Revisión de Periódicos:

- Diario El Comercio (Grupo El Comercio) desde 1940 hasta 1949 por muestreo de 4 meses por año.
- Diario Últimas Noticias (Grupo El Comercio) desde 1940 hasta 1949 por muestreo de 4 meses por año.

Revisión de Revistas: (Todos los números lanzados en la década de 1940)

- Revista Gráfica Nacional Línea
- Revista Mar del Pacífico
- Revista Letras del Ecuador
- Revista Cantares

Se recurrió a los siguientes archivos ubicados en la ciudad de Quito:

- Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura (AMC).
- Fondo de Ciencias Humanas Jacinto Jijón y Caamaño (FCHJJC).
- Archivo de la Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit (BAEP).
- Archivo de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo de la Casa de la Cultura (BNCC).
- Archivos radiofónicos de la Radio Quito y de la Radio HCJB

Por otra parte, se acudió al método cualitativo con el fin aplicar entrevistas a profundidad a tres grupos informantes calificados para complementar a partir del criterio de actores directos:

GRUPO I: Personas que se consideraban radio escuchas en la década de 1940²⁰.

GRUPO II: Gente vinculada con el mundo de la radio en aquella época.

GRUPO III: Académicos vinculados a temas de ciudad y medios de comunicación.

Las entrevistas que se realizaron al I grupo fueron para obtener datos relevantes a partir de los recuerdos de las personas que escuchaban estos programas. Al grupo II con el fin de averiguar los criterios de los que se partía y cuáles eran las motivaciones para el desarrollo de ese tipo de productos radiales de la época. Al grupo III se consultó acerca de sus criterios y reflexiones académicos al respecto del tema de investigación planteado.

Radio-drama e Investigación: hacia un problema de fuentes.

Quizás una de las razones a las que se deba la poca existencia de producción teórica a partir de la línea radio y la ciudad, y sobre todo respecto del radio-drama, que a pesar de que a mediados del siglo XX tuvo un gran despegue mediático, es que se evidencia un gran problema de fuentes. A partir de un recorrido por las radiodifusoras más antiguas de la ciudad y por los archivos públicos sonoros se constató que ni instituciones públicas ni privadas no han tenido la prolijidad de constituir un archivo radiofónico que recopile los productos radiofónicos difundidos, al menos de la producción nacional, desde el inicio de este importante medio de comunicación a nivel nacional, menos aún local.

²⁰ Debido al rango etéreo al que este grupo de entrevistados pertenece, es decir sobre los 80 años de edad y la consecuente dificultad de recordar ciertos hábitos relacionados con la práctica de la escucha radiofónica en la ciudad, resultó complicada una indagación a profundidad que permita una reconstrucción minuciosa de las representaciones urbanas en torno al imaginario respecto de los perfiles de los distintos actores urbanos y el conflicto en el que estos se hallaban inmersos. Sin embargo, se logró sistematizar la mayor cantidad de información obtenida que a lo largo de los capítulos, apuntala los insumos bibliográficos y de archivos recopilados para esta investigación.

CAPÍTULO II CIUDAD, MODERNIDAD Y RADIO

Quito al igual que muchas otras ciudades en América Latina, con la paulatina inserción desde finales del siglo XIX al denominado *Progreso* y con la consecuente modernización de la sociedad, registró importantes transformaciones en ámbitos como: la concentración de capital, modificaciones en la estructura urbana, el incremento en la densidad demográfica, los cambios en los usos de suelo, la modificación de las actividades económicas, entre otros, que condujeron a su población a nuevas ocupaciones económicas, y consecuentemente nuevas formas de vida –forma de vida moderna- (Romero, 1984).

A continuación se realizará una aproximación al proceso de transformación al que la urbe se sujetó en la primera mitad del siglo XX. Las implicaciones espaciales, sociales, culturales, económicas e incluso comunicativas se analizarán sistemáticamente en el desarrollo de este capítulo, con el fin de comprender las condiciones socio-urbanas en las que el radio-drama se surge como dispositivo de administración de población a partir de la construcción de imaginarios colectivos en Quito en la década de los cuarenta.

El Quito Moderno de mediados del siglo XX: Panorámica General.

La segunda década del siglo XX, el Ecuador se caracterizó por una aguda crisis política y económica tanto a nivel nacional como internacional. La economía nacional giraba en torno al modelo agroexportador cuyo núcleo era la plantación –costa– y la hacienda –sierra–, su estructura económica se orientaba principalmente a los mercados internacionales, de ahí que la Gran Depresión de los años treinta, afectó profundamente el sistema económico ecuatoriano (Miño, 1988), que por la caída de la economía internacional disminuyó considerablemente de el volumen y el valor de las exportaciones tradicionales. Como resultado de esta crisis, estos dos núcleos productivos se descomponen paulatinamente y se produce un importante movimiento migratorio rural – urbano y el empobrecimiento de buena parte de la población ecuatoriana. Así, el Ecuador el segundo tercio del siglo XX, se caracterizó por una aguda crisis política y económica tanto a nivel nacional como internacional. El país registraba un inminente proceso de diversificación del sector económico, por un lado vinculado a la redefinición de la actividad agro-exportadora y por

otro, a la consolidación de otras formas del desarrollo del capital como la actividad industrial –todavía incipiente– (Bustos, 1990). Quito –en su rol de capital de la nación– como resultado de la crisis, acogió una importante densidad poblacional y al mismo tiempo desarrolló y concentró actividades comerciales, políticas y administrativas de todo el país, así se constituyó en uno de los escenarios –quizá el más importante– de las transformaciones estructurales registradas a nivel nacional.

Posteriormente, el país experimentó un periodo de transición y re-encauzamiento de sus actividades económicas con el auge de la producción bananera. En este momento el Ecuador logra articularse nuevamente al comercio internacional como un importante actor en el ámbito de exportación de dicha fruta. La bonanza bananera, a pesar de no haber sido tan duradera como la del cacao, produjo importantes modificaciones económicas, comenzó la profundización del desarrollo capitalista en el Ecuador “se incrementó la producción, se expandieron las relaciones salariales, creció en mercado interno y se diversificó la economía” (Velasco s/r en Miño, 1989).

Bajo esta panorámica, hubo un incremento en la densidad poblacional urbana, se afianzaron diversas formas de comunicación nacionales y extranjeras –desarrollo de la navegación fluvial, ferrocarril²¹ y más adelante el nacimiento de la aviación– se impulsó así, la multiplicación de intercambios interregional e internacional (Deler, 1987). El sector agro-exportador²² comenzó a redefinir sus enfoques dentro su actividad económica implementando innovadoras técnicas de cultivo, importación ganadera, entre otras, al igual que el sector industrial se desarrolló sobre todo en el campo textil, alimenticio y limitado en el tratamiento de la madera. De este modo, el Ecuador inicia el trayecto a un incipiente capitalismo en términos económicos, sociales y políticos.

De forma paralela y después del auge del liberalismo se produce la Revolución Juliana en 1925, el deterioro del partido liberal y la posterior destitución del Presidente de la República Isidro Ayora en 1931. En este mismo año se originó la *Guerra de los Cuatro*

²¹ Quizá este es uno de los elementos más significativos en el proceso de urbanización del país, ya que dinamizó y potencializó drásticamente las actividades productivas, de comunicación, modernización a partir del intercambio interurbano, interregional e incluso internacional (con Colombia).

²² Ver *En Nueva Historia del Ecuador. El proceso de industrialización hasta los años 50*, por Fabricio Villalobos.

Días combate entre ciudadanos apoyados por algunos batallones de Quito y el Ejército Nacional, por la legalidad en torno a la figura presidencial de Neptalí Bonifaz, al ser acusado de origen peruano y no ecuatoriano. Ecuador fue testigo de un importante periodo de inestabilidad política que, complementado con la Guerra contra Perú en 1941, agravó severamente la crisis económica y política que se vivía a nivel nacional (Bustos, 2007).

Adicionalmente se registró el antecedente de un importante periodo de activismo revolucionario, en el que se consolidaron procesos de organización social como la creación y consolidación de partidos de izquierda, se creó el primer sistema de seguridad social y el Primer Código del Trabajo, entre otros serios beneficios para la población (Páez, 1983). Cabe señalar que en este escenario de inestabilidad y conflicto político, Velasco Ibarra surge como la figura que materializará las transformaciones demandadas en aquella coyuntura, así es elegido como Presidente de la República iniciando lo que sería el llamado el primer velasquismo. No obstante, con su propuesta populista y bastante alejada de la izquierda aniquiló la incipiente actividad revolucionaria y de transformación social que se gestaba en el país en aquel periodo (Pérez, 1992).

Las transformaciones sociales si bien no se advertían tan vertiginosas y violentas como las políticas o económicas, indudablemente se llevaron a cabo bajo las condiciones estructurales antes mencionadas. Este tipo de modificaciones tenían lugar tanto a nivel rural como urbano, y dado que Quito al ser Capital de la República y por consiguiente la concentra hechos coyunturales, se convierte en el crisol adecuado para dar cuenta de estos procesos. El espacio urbano es la base sobre la cual se materializan todo tipo de transformaciones, de ahí que la ciudad a través de ámbitos como el espacial, cultural, estético, entre otros, ha registrado un sin número de consecuencias de las condiciones generales en las que el país se encontraba en aquella época.

Modificación espacial.

Las transformaciones espaciales que Quito ha registrado históricamente, se han constituido en el resultado de la confluencia de condiciones económicas, sociales, políticas, culturales características de un determinado momento histórico, y la organización del espacio al mismo tiempo se ha encargado de reproducir estas mismas condiciones estructurales.

Carrión (1987) manifiesta que la estructuración espacial y el crecimiento urbano a lo largo de la historia de Quito registró dos importantes momentos: el de consolidación urbana que se caracteriza por una organización espacial radial – concéntrica²³, propia de la llamada ciudad *pre-moderna* (hasta finales del siglo XIX) y por el proceso de urbanización, que consta de dos momentos: el de organización longitudinal – polinuclear²⁴, característica de la *ciudad moderna* (desde inicio del siglo XX hasta la década de 60) y el irregular – dispersa²⁵ cuando comienza la ciudad a convertirse en metrópoli (hasta entrado el siglo XXI).

La construcción del ferrocarril²⁶, que facilitó las posibilidades de tránsito poblacional y que mejoró significativamente el comercio urbano sumado a las modificaciones en infraestructura urbana –rellenos, enlozados, alumbrado público, etc.– como requerimiento para la celebración del Centenario de la Independencia de 1909 (Espinoza Apolo, 2012) se constituyó en el inicio de la transformación del espacio urbano de Quito. Que adicionado al un posterior arribo de una importante cantidad de población migrante, que significó la reestructuración espacial de la urbe y el anhelo convertir a Quito en una ciudad moderna, se imponen desde inicios del siglo XX, tanto desde gobierno central como de la municipalidad, políticas urbanas de higiene y salubridad, que buscan irremediablemente la superación de una ciudad en proceso de consolidación urbana o *pre-moderna* y entrar a una ciudad *moderna* integrada por completo al denominado *Progreso*.

La crisis que se vivía a nivel nacional en plena mitad del siglo XX por la caída de las exportaciones, la disolución de la hacienda tradicional y su reestructuración en una hacienda moderna, la llegada del ferrocarril, el trabajo libre asalariado, sumado a la imagen construida localmente de Quito como tierra de progreso, prosperidad, realización personal, produjo una importante restauración poblacional a nivel capitalino. La urbe registró una de las más importantes transformaciones socio-espaciales como resultado de una intensa

²³ Forma de crecimiento que parte de un único núcleo y que se expande radialmente. (Carrión, 1987).

²⁴ Crecimiento urbano en forma alargada, ya no a partir de un solo núcleo sino de varios núcleos según la zona. (Carrión, 1987).

²⁵ Expansión urbana altamente irregular y con características de conformación metropolitana. (Carrión, 1987).

²⁶ Algunos estudios que abordan el ferrocarril y su importancia en la estructuración del estado-nación en el Ecuador, son los de Kim Clark (2004).

densificación poblacional, la que definida por: la creciente migración interna campo-ciudad y el consustancial crecimiento vegetativo de la urbe, llega a cuadruplicar la superficie de forma proporcional a la densidad poblacional que alberga. De 48.000 habitantes que poseía en 1904 pasó a 180.000 en 1941 (Carrión, 1987). Las nuevas condiciones socio-económicas que adquiría la ciudad debido a las nuevas condiciones urbanas, promovió el surgimiento de nuevos actores urbanos y, por lo tanto se redefinió la estructura social de la ciudad, se reconfiguró su ámbito espacial y se modificó el uso del espacio, estos elementos que configurarían el surgimiento de una nueva estructuración de Quito.

El proceso migratorio evidenciado en esta época, responde a una crisis general a nivel nacional, que acentuó el empobrecimiento de la población rural y urbana, de ahí el surgimiento de lo que se conoce como *subproletariado*²⁷ y el “apareamiento de nuevas y diversas formas de inserción urbana por parte de estos actores, que se traducen en la formación del *Suburbio* en Guayaquil y el *Tugurio* en el Centro de Quito” (Carrión, 1987).

La población migrante que tenía Quito como destino, según Espinoza Apolo (2012) provenían en gran medida de las zonas rurales y de las provincias más próximas a la provincia de Pichincha como: Cotopaxi e Imbabura y en menor medida de Tungurahua, Chimborazo y Carchi. De este modo, la población recién llegada, buscaba espacios de habitabilidad en la ciudad que le permitieran resolver sus necesidades de subsistencia básicas. El centro de la ciudad comenzó a alojar a la gran población migrante, así mismo aparecieron barrios populares –conformados en suelos de escaso valor como los de las laderas del Pichincha– pero que aún continuaban siendo cercanos al centro de la ciudad como: El Aguarico, La Colmena, San Juan, La Tola, La libertad, entre otros. Como contraparte, las ciudadelas que se formaron por la población que tradicionalmente habitaba el centro de la ciudad, que lo abandonaban por el arribo migrante y la consecuente necesidad de lugares residenciales apartados fueron: La ciudadela Larrea, Mariscal Sucre, o los barrios América y Belisario Quevedo, en la parte norte de la ciudad. Sin embargo, la cabecera sur de Quito también se encontraba en crecimiento, barrios como Chimbacalle, Chiriyacu, Villaflora, fueron considerados barrios obreros y populares que también comenzaron a consolidarse en esa época.

²⁷ Término acuñado por Agustín Cueva en su obra *Proceso de dominación política en el Ecuador* (1973).

Ante la aguda densificación de la ciudad, su crecimiento ‘desordenado’ –que más bien respondía a las precarias posibilidades de subsistencia de las personas recién llegadas a la ciudad y frente a la demanda de los sectores adinerados de espacios residenciales – alejados de los recién llegados– sobre los cuales asentar sus nuevas viviendas, lleva al Ilustre Consejo Municipal a adoptar una serie de decisiones vinculadas al ordenamiento territorial y al uso del espacio de la urbe. Con advenimiento de la modernidad y a partir del sustento técnico de la implementación de criterios modernos en la gestión urbana se desarrolla el Primer Plan Regulador de la Ciudad en 1942. La elaboración del ante proyecto de este plan estuvo a cargo del uruguayo Guillermo Jones Odriozola, quién planificó una distribución urbana que apuntalaba graves procesos la segregación social y segmentación de la ciudad (Plan del Distrito Metropolitano de Quito, 1991). El Plan del Distrito Metropolitano de Quito de 1991, en su análisis histórico del proceso urbano, destaca que la tendencia de las élites, de finados del siglo XIX e inicios del XX, es la de desalojar el centro como espacio de residencia y buscar lugares exclusivos y apartados, desplazándose hacia el norte de la ciudad. Esta propuesta planteó una zonificación de la ciudad que consistía en: a) colocar al sur el sector industrial, mismo que debía contener la construcción de barrios obreros para aprovechar la cercanía entre fábrica y residencia de sus trabajadores; b) en el centro ubicar a la clase media y parte de la estructura administrativa de la ciudad; y c) al norte los barrios netamente residenciales para la clase alta.

La nueva composición morfológica y de estructura espacial de la urbe, que se estructuró a lo largo de toda la mitad del siglo XX, desembocó en una severa expansión longitudinal que sin duda incluyó cambios en el uso del suelo, la modificación en la infraestructura, el uso y ubicación de los espacio públicos, usos de las casa del centro de la ciudad, etc. En esta línea, Quito sustentada sobre la base técnica de una lógica de ordenamiento territorial *moderna*, acorde con la primera propuesta del Plan Regulador de Quito, zonificó radicalmente y con un importante contenido ideológico a la estructura urbana recientemente consolidada.

Quito en el tránsito hacia una la llamada *ciudad moderna*, el ámbito social, espacial y cultural, pero sobre todo las prácticas cotidianas de la población aún reflejaban una permanente relación entre lo tradicional y lo moderno. A manera de ejemplo se encuentra el

proceso de laicización del Estado, la educación, la vida social en general en el marco de una sociedad aún profundamente conservadora. Así, como sostiene Ana María Goetschel se vivía un tipo de ‘modernización tradicional’, que entre otras cosas, “generaba en esos años [...] estrategias de control y de consenso cuyas posibilidades reales estaban dadas en las propias relaciones sociales en donde lo étnico y lo clasista, lo secular y lo clerical, lo público y lo privado, si bien tendían a diferenciarse marchaban en muchos casos juntos” (Goetschel, 1992: 345).

La llegada de la modernidad a la ciudad desde los albores del siglo XX y de manera específica de 1930 a 1950, implicaba la modificación de las costumbres tradicionales de la población, es decir, se buscaba exteriorizar un comportamiento distinto al habitual – antiguo– para denotar la inserción en el modo de vida moderno. Una de las formas bajo las cuales esta idea se implementa en la ciudad es a partir de la *higienización*²⁸, que siendo necesaria, significó cambios importantes en la vida de las personas. La simple construcción de servicios de alcantarillado, agua potable, dotación de urinarios, servicios higiénicos, relleno de quebradas, entre otros, contribuyó con el mejoramiento de la calidad de vida, y al mismo tiempo determinó drásticamente el cambio de comportamiento de los habitantes de Quito. De hecho, según palabras de Nicolás Kingman²⁹ “el espíritu del quiteño cambió”, la cotidianidad de las personas de Quito se adaptaban gradualmente a las nuevas condiciones de infraestructura que se iban implementado en la ciudad.

Uno de los símbolos que sin duda da cuenta de la intensa transformación urbana de la que Quito fue objeto, fue el desarrollo y presentación formal del primer anteproyecto de planificación territorial de la urbe ante el Ilustre Consejo Municipal. A continuación expondremos con detalle en qué consistió este anteproyecto.

El Primer Plan Regulador de Quito.

Si bien la ciudad contó con diversos planes de ordenamiento territorial formulados antes de 1942, el considerado primer plan de ordenamiento territorial de la ciudad de Quito, por su

²⁸ Categoría desarrollada por Eduardo Kingman en el libro *La Ciudad y los Otros* Quito 1860-1940 (2008).

²⁹ Entrevista a Nicolás Kingman. Quito, 19 de junio de 2013.

trascendencia internacional que implicó, fue el anteproyecto del llamado Plan Regulador de Quito, elaborado como ya se mencionó, por el Arquitecto Urbanista uruguayo Guillermo Jones Odriozola y presentado ante Ilustre Consejo Municipal en 1942. No obstante, este proyecto por una serie de inconvenientes, no se llevó a cabo (Ortiz, 2007). No es sino hasta 1944 que Jones Odriozola junto con el Arquitecto Gilberto Gatto Sobral que presentaron una versión modificada del Plan Regulador que fue aprobada en abril 1945 por el Consejo Municipal, con el objetivo de que en la ciudad de Quito se elabore un plan que responda a todas la necesidades de la urbe y que con sus potencialidades se desarrolle de una manera prevista y armónica (Ilustre Consejo Municipal, 1949).

Tanto el plan original como la versión modificada, responden a las últimas tendencias sobre urbanismo moderno en Europa y Estados Unidos para mediados de siglo XX que se caracteriza por un importante desarrollo del pensamiento urbano y por el apareamiento de la planificación de un modelo de ciudad moderno (Godard, 1992). En este sentido, lo que se pretendía era implementar estos criterios en una urbe latinoamericana ubicada en la región andina y que poseía características socio-demográficas y económicas muy particulares. Del análisis del anteproyecto de este plan –base para el desarrollo de la versión aprobada en 1945– sobresale la analogía que realiza el autor entre el funcionamiento de la ciudad con el del cuerpo humano, evidenciándose una significativa tendencia funcionalista en la concepción de este ordenamiento, así en la Memoria Descriptiva del Plan Regulador de Quito Odriozola sostiene que “la ciudad es hecha por el hombre para el hombre. La célula viviente del conglomerado llega a formar una masa siente y piensa a través de su célula que es el individuo. Debemos contemplar la masa en nuestra creación, pero debemos meditar que ella actuará por medio de sus miembros” (I. Consejo Municipal, 1949: 8)

Los datos de los cuales partió Jones Odriozola para desarrollar esta planificación fueron: en la década de 1940 Quito contaba con un aproximado de 180.000 habitantes y con una extensión de 1.017 hectáreas; la proyección del Plan era para 60 años, es decir hasta el años 2.000 en el que se preveía que la cifra poblacional alcance los 700.000 habitantes y que la territorial las 4.000 hectáreas (I. Consejo Municipal, 1949).

De forma general el Plan Regulador de la Ciudad pretendía:

- Zonificar la ciudad de acuerdo a sus diferentes funciones urbanas, estas relacionan: al sur con la actividad industrial y la población popular (obrera), al centro con la concentración las actividades administrativas, servicios, comercios y a la población de clase media y el norte con la función residencial y con la población adinerada de la ciudad.

- Formación de varios centros funcionales:

Centro Cívico de Gobierno

Centro Histórico

Centro Cultural

Centro Universitario

Centro Deportivo

Centro Cívico

- De manera paralela a la estructuración de diversos centros en la ciudad, este proyecto contemplaba la creación de una red vial que conecte la zona sur con la norte y que evite la congestión vehicular en el centro de la ciudad, así como el ensanchamiento de vías, la formación de avenidas-parque para promover una fluida circulación urbana para conectar y garantizar el correcto funcionamiento de los diferentes centros urbanos, establecimiento de espacios verdes que se constituyan en pulmones para la ciudad, estos entre los más importantes.

A pesar de que no se llevó a cabo el planteamiento de Jones Odriozola de 1942 en su totalidad, estos principios sirvieron de fundamento para posteriores planificaciones de la ciudad, donde sus principales características se desarrollaron de manera bastante cercana. Según datos de Henri Godard, existieron obras que se construyeron según varias propuestas de este plan:

El centro del gran distrito del Sur puede ser asimilado sub-centro de Villa Flora; el centro religioso del Panecillo no simboliza el período Inca pero sí el catolicismo (estatua monumental de la Virgen elevada en los año setentas); la Cámara de

Diputados fue edificada entre los parques de La Alameda y El Ejido; el centro universitario fue realizado; el centro deportivo cuyo eje es el Parque de la Carolina, fue acondicionado. El centro cultural en cambio no vio la luz –la Casa de la Cultura– que desempeñaba algunas de las funciones de dicho centro fue construida en el Parque El Ejido; el centro cívico de gobierno no fue realizado; las funciones públicas de decisión se desplazaron hacia el norte de manera dispersa [...]; el centro de transporte y de flete no fue edificado, a excepción del terminal terrestre instalado en el límite del Centro Histórico [...]. El trazado de los grandes ejes de circulación fue respetado globalmente. La zona norte se desarrolló en detrimento del sur y se estructuró alrededor de las vías de gran circulación, privilegiando así la circulación automotriz y favoreciendo la instalación de las clases sociales acomodadas y medias [...]. Aproximadamente el 80% de los barrios-jardín fueron construidos en el Norte de la ciudad; el 20% restante destinado a los jefes de empresa y a los ejecutivos de las fábricas implantadas en la zona industrial, debían ser edificados en el Sur. (Godard, 1992: s/n).

Cabe mencionar que incluso la planificación contemporánea de Quito, se ha visto influenciada por estas nociones modernas –pensadas a mediados del siglo XX– que surgen en su gran mayoría de principios de la Carta de Atenas (1933) cuyos postulados primordiales para la configuración urbana radicaban en: habitar, trabajar, circular y cultivarse; donde algunos de sus mejores referentes latinoamericanos provenían de Uruguay y arribaron a Quito para implementar criterios europeos en ciudades andinas. Ver Anexo 1.

La concepción y conceptualización sobre la ciudad a partir de las categorías pensadas por especialistas, que operan como fundamento para la planificación, estructuración y gestión de la urbe, se constituyen siguiendo a Henry Lefebvre, en formas de representar la ciudad. Desde una perspectiva teórica, el ordenamiento urbano, los grandes proyectos urbanos (GPU's), la política pública urbana, la planificación territorial urbana, entre otros, responden a una idea matriz de ciudad que perseguirá mantener el funcionamiento del sistema de producción vigente. De este modo, la concepción de ciudad planteada por los especialistas construyen infraestructuras que sugieren cierto tipo de práctica social sobre los espacios, que de manera simultánea reforzará en los ciudadanos el tipo de representación simbólica del espacio establecida de antemano.

Bajo este antecedente, el Primer Plan Regulador de Quito formulado en plena época moderna, se desprende una noción de ciudad segmentada y a partir de la cual las relaciones sociales de distinción física, étnica, cultural, social y geográfica se iban consolidando. Esta idea de ciudad segmentada respondía a los intereses de la clase adinerada de Quito –que era

la misma clase que manejaba el gobierno local–, que por efectos de la crisis económica, requería reactivar sus arcas mediante la inyección de capitales provenientes de la venta de lotes parcelados de quintas de descanso ubicados al norte de Quito.

Surgimiento de nuevos actores urbanos: Conflicto étnico-social e identidades sociales – culturales urbanas de Quito a mediados del siglo XX.

La coyuntura en la que se encontraba la urbe, propició la conformación de nuevos actores urbanos, que son el resultado de la estructura socio-económica y espacial que vivía Quito en aquella época. Los nuevos actores se encontraron con los antiguos, en una arena donde la lucha por conservar la hegemonía de la gente tradicionalmente quiteña era la tónica. Esta situación obligó la redefinición de papeles y roles de cada grupo dentro de la ciudad pero, fundamentalmente actualizan las acciones que ambos actores ejercen sobre el espacio urbano, lo que significa cambios tanto físicos como subjetivos en el uso del espacio; usos que estarían dados por las estructuras sociales, formas ideológicas, conciencia social, etc. (Bustos, 1992).

La sociedad que habitaba Quito en este periodo histórico, se caracterizó por un marcado conflicto tanto social como étnico, problemas ya existentes en el marco de la sociedad colonial, pero que se mantenían aún en una sociedad que entraba a la modernidad. Con la masiva llegada de población migrante a la urbe, las élites quiteñas³⁰ buscaban garantizar su hegemonía en términos de poder político, económico, social y cultural, ya que esta se pensaba y reclamaba protagonistas del proceso de modernización de la capital, que por la confusión y desorganización social que provocó el aumento poblacional no se encontraba expresamente definido. Además, este grupo necesitaba asegurar que sus intereses de clase no se vieran afectados por aquellos recién llegados. Una serie de estrategias y prácticas racista, de discriminación y segregación se vieron reactivadas en este nuevo contexto socio-urbano, que a continuación se explicará con mayor detalle.

³⁰ Explicadas en buena medida a partir de la tesis sobre el hispanismo casero de Ernesto Capello (2004) y Guillermo Bustos (2001).

En este momento histórico, la problemática social urbana ya no se remite a la dicotomía ricos y pobres, sino se vinculaba con la procedencia, el aspecto físico, el modo de comportarse, el tipo de bienes que se tenía, los usos que se les daba, uso del espacio, es decir, a un conflicto étnico-cultural. Las nuevas condiciones urbanas en las que se encontraba la ciudad, promovió la necesidad de reafirmar la identidad³¹ en los habitantes tradicionales de Quito así como la redefinición del perfil de los recién llegados, a partir de parámetros clasificatorios en cuanto a: etnia, cultura, clase social, procedencia genealógica, criterios que responderían a las necesidades de una sociedad que buscaba convertirse en moderna a partir de la distancia y diferenciación con el ‘otro’ (Kingman, 1992), identificado con aquel migrante que se comenzó a llegar a Quito en busca de mejores oportunidades.

Este proceso discriminatorio adoptó “maniobras o procedimientos, que tuvieron como finalidad afirmar o alcanzar el estatus de blanco, lo que puso a adquirir los valores sociales y culturales asociados a dicha condición: riqueza, educación, influencia, poder, reconocimiento y una supuesta cultura occidental, civilizada y moderna; contenidos que definen la *blanquitud*” (Espinoza Apolo, 2012), cabe mencionar que este patrón idílico además respondía a un importante criterio androcéntrico³². La intención del ejercicio de este tipo de maniobras era el de localizar a cada grupo humano en un peldaño en el sistema de clases y consecuentemente su rol dentro de la sociedad, “por lo general, las identidades han sido definidas desde posiciones de poder, donde se ha jerarquizado a partir de una percepción dominante, traducida en ideologías y categorizaciones que tuvieron su origen y codificaciones iniciales en el Estado colonial” (Ibarra y Novillo, 1998: 10).

³¹ Según el antropólogo Patricio Guerrero (2002) la identidad se vincula con aquella construcción discursiva que permite decir “yo soy o nosotros somos esto” teniendo como base un sustrato cultural. “la identidad, por tanto, es una construcción discursiva: todo discurso no es sino, en términos generales, decir algo sobre algo. Cuando hablamos de nuestra identidad, cuando decimos “yo soy” o “nosotros somos” estamos construyendo un discurso; pero este discurso que muestra mi pertenencia y a la vez mi diferencia sólo puede sustentarse sobre algo concreto: la cultura que es una construcción específicamente humana que se expresa a través de todos los universos simbólicos y de sentidos socialmente compartidos que le ha permitido a una sociedad llegar a “ser” todo lo construido como pueblo y sobre el que se construye un referente discursivo de pertenencia y diferencia: la identidad”.

³² Práctica a partir de la cual la figura masculina es concebida como el fundamento, núcleo o centro de la comprensión del mundo.

Como ya se manifestó, la definición de los distintos perfiles de los actores urbanos se generaban a partir del proceso de diferenciación e identificación (Bustos, 1992) entre los colectivos urbanos residentes tradicionalmente en Quito y los migrantes o recién llegados, de ahí se explica la formulación de categorías – identidades agudamente discriminatorias formuladas por los grupos de poder de: “gente decente” y “chulla quiteño” para referirse a los residentes tradicionalmente, que se oponían a las de “longo”, “cholo”, “chagra” que por contraste se referían a los ‘otros invasores’.

Los sectores dominantes relacionaron a los nuevos pobladores de Quito con lo que representaba la figura del *indio*. Como sostiene Espinoza Apolo este imaginario se configura a partir de la modernización de la que la hacienda es sujeto, nuevas técnicas de agricultura, innovación en maquinaria, nuevos formatos agrarios son el detonante para vincular al *indio* que ahí trabajaba con las ideas de vagancia, ignorancia, estupidez, atraso, mal trabajador y borracho, por su ‘ineficaz’ adaptación inmediata a las nuevas condiciones de producción que requería el nuevo modelo de hacienda. De este modo, los migrantes llegados a la ciudad por proceder del ámbito rural o provincial se los vinculaba con el atraso y la inferioridad.



Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias. Noticia. 19 de marzo 1944.



Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias.
Imagen de noticia. 19 de abril 1944.

En concordancia con lo señalado anteriormente, en los recortes de prensa correspondientes al Diarios Últimas Noticias, la figura del indígena generalmente se la asociaba con los animales, con la suciedad, con el campo que significaba retraso, incluso con un sentimiento de compasión por aquel “desafortunado indígena”, es decir con aquellas cualidades socialmente rechazadas en el surgimiento de esa ansiada ciudad moderna.

Ahora bien, este tipo de identidades urbanas han sido consistentemente delineadas desde el segundo tercio del siglo XX. Uno de los más reconocidos escritores costumbristas como Jorge Icaza en varias de sus novelas como *En las Calles* (1935), *El Chulla Romero y Flores* (1958), Alfonso García Muñoz (1940) en *Estampas de mi Ciudad*, Pedro Fermín Cevallos (1961); y entre los estudiosos contemporáneos que han abordado este campo está Fernando Jurado Noboa (1991), Guillermo Bustos (1992), Manuel Espinoza Apolo (2003 y 2012), entre otros, que han planteado algunas particularidades de lo que cada una de estas

identidades representaba en Quito de esa época, y que algunas incluso se mantienen hasta la actualidad.

Se les denominaba *Chagras* a aquellas personas que venían de provincia o del interior del país, se constituía en un grupo amplio que acogía a foráneos tanto adinerados como pobres que llegaban a Quito en busca de mejores días, el principio de esta identidad se fundamentaba en la procedencia más no en un estatus socio-económico. Icaza en la descripción de un personaje en la novela *El Chulla Romero y Flores* y haciendo alusión al perfil de un tipo de *chagra* que llegaba a Quito, contaba la historia de su llegada:

Llegó hace muchos años de un pueblo perdido en la cordillera. Llegó con esa irritación y arribismo de todo *chagra* para doctor. ¡Flor de provincia! No pudo o no quiso concluir la universidad... En cambio aprendió maravillosamente a explotar lo superficial del talento y lo ventajoso de la soltería. Sin ser una adonis, indio lavado, medio blanquito³³, las mujeres le ayudaron a vivir (Icaza, 1986: 18).

Por otra parte, y siguiendo lo planteado por Espinoza Apolo el término *cholo* se vinculaba fundamentalmente con aquellas personas cuyo aspecto físico se caracterizo por “(bigotes ralos de chino, ojos negros y rasgados a lo mongólico), y color de la piel (color de cholo de tierra fría) permitía asociados con el fenotipo indio” (Espinoza Apolo, 2012) Y en esta misma línea Icaza en la misma novela describe lo siguiente:

[...] la chola de follones de bayetilla, de blusa de raso y encaje, de pabito en las trenzas, de pañolón a cuadros –cocinera, sirvienta, guaricha, vendedora en el mercado–, el cholo campesino de zamarros lanudos, de poncho fino, de bufanda al cuello, de zapatos de becerro con rechín, de diente de oro –de mayordomo, arriero, partidario, escribiente de latifundio (Icaza, 1986: 42).

De manera paralela a la concepción de *cholo*, se configuró la noción de *longo*, el mismo autor sostiene que este perfil se refiere a las personas indígenas o mestizas que residían en el campo o en pueblos, que al llegar a la ciudad accedían a las formas de vida propias del contexto urbano (Espinoza Apolo, 2012).

En este sentido, Bustos (1992) plantea que la identidad ‘quiteña’ se va construyendo en oposición a lo *chagra*, *cholo* o *longo* tanto por su procedencia, forma de concebir el mundo, aspecto físico, uso de los espacios, entre otros. En este sentido, las élites quiteñas

³³ “Indio Lavado, medio blanquito: con esa expresión se quiere significar en el lenguaje coloquial ecuatoriano al mestizo o blanco, subrayando al mismo tiempo su origen racial no puramente blanco” (Icaza, 1986: 18).

de ‘ascendencia aristocrática’ a partir del antagonismo con estas identidades deciden autodenominarse *gente decente*, aquellas personas –sin contaminación de lo indio– y que ostentaban ciertas cualidades de decencia: procedencia aristocrática blanca, ser personas cultas, educadas, tener buenas costumbres o *saber vivir*, amasar un importante patrimonio, gozar de los placeres de la modernidad, etc., estas características garantizaban gozar de particularidades físicas y genéticas no indígenas (Espinoza Apolo, 2012). Por otro lado, desde los sectores subalternos de la urbe surge –en la misma relación de oposición con los recién llegados– la figura del *chulla quiteño*. Este personaje se remite a una necesidad de enfrentarse al migrante –de clase media y baja– que en su camino de alcanzar sus metas disputaba las oportunidades laborales, sociales, de promoción y movilidad social, que el residente de clase media baja y baja de Quito consideraba únicamente suya.

La noción del *chulla quiteño* se refería a la persona nacida en Quito, de clase baja, media baja o de clase alta venida a menos que mediante su vestimenta, de comportamiento en público, de relacionarse con las personas, simulaban llevar la forma de vida propia de la *gente decente*. Este personaje para aparentar la práctica de hábitos de la élite quiteña, necesitaba recurrir a patrañas y argucias para conseguir cubrir los compromisos económicos que adquiriría incesantemente. Este personaje buscaba moverse entre los grupos de élite con la intención de concretar una movilidad social ascendente, al contraer matrimonio con una joven adinerada. Jorge Icaza (1989) en su novela “*El Chulla Romero y Flores*” detalla con bastante precisión el perfil de este típico personaje de Quito.

El Chulla Romero y Flores: es nuestro proletario en faux col, es decir, un trabajador no manual, casi siempre empleado público, que para no descender de categoría social, se ve forzado a mantener ciertas apariencias, aunque esto signifique un sacrificio económico que está por encima de sus posibilidades. Ello le obliga a recurrir a una serie de astucias para procurarse dinero, y, además de crearle preocupaciones de orden económico, lo coloca en una situación que se agrava a causa de los prejuicios raciales reinantes en el país. Pues el chulla es casi siempre un mestizo que...vive desgarrado entre las dos tendencias vitales heredadas de sus antepasados... De suerte que jamás se integra realmente a medio alguno, y cuando logra “adaptarse” a cualquiera de ellos, que nunca es el “suyo”, lo hace con un comportamiento por demás indigno: adoptando la actitud de un peón de hacienda con los grandes señores, o la de gamonal con los ambientes populares (Cueva e Icaza, 1968: 51 en Icaza, 1989: 6)

Cabe mencionar que alrededor de la figura del *chulla*, como de las otras identidades étnico-culturales urbanas, existían varios tipos de perfiles, comportamiento y formas, que sin salirse de los parámetros generales en la que se los ubicaba, guardaban sus propias particularidades. En el ensayo que Jurado (2009) realiza sobre el “*El Chulla Quiteño*” se enuncian varios tipos de *chullas* según especificidades en su estilo de vida, procedencia, forma de entender el mundo, quehacer al que se dedicaban, etc. Entre estos tipos están: *el chulla de oficio, el chulla propiamente dicho: hombre de 14 oficios y 80 necesidades, el chulla intelectual, el chulla jurista, el chulla clérigo, chullas militares, el chulla en la música, el chulla en el arte plástico y pictórico, el chulla en el quehacer y en el arte escénico, el chulla torero, el chulla futre, el chulla banquero, el gran pasillero, el chulla presidente y el chulla por ósmosis* (Jurado, 2009).

El conflicto se encontraba tan latente al interior de la sociedad quiteña que en el año 1942 se organizaron las primeras elecciones de Consejeros Municipales (actuales concejales) y los medios impresos se constituían en uno de los lugares estratégicos para colocar propagandas políticas que promocionen a sus candidatos. En el diario El Comercio, uno de los medios más importantes del país, fue testigo de propagandas cuyos slogans se vinculaban a frases como: “votad por los quiteños”, nombres de ilustrísimos quiteños como candidatos y adjetivos como patriotismo, eficiencia y honradez (El Comercio 1 noviembre 1942³⁴). Esto evidencia una expresa voluntad de la clase dominante de la ciudad por mantener el poder político, económico que involucraban decisiones importantes sobre la urbe en sus manos y por subrayar constantemente la quiteñidad vinculada con cualidades de altísimo valor.

En la primera mitad del siglo XX y ante la crisis³⁵ en la que se encontraban las élites de la ciudad por las condiciones políticas, económicas, sociales y demográficas por llegada migratoria, la imagen y significado de lo ‘quiteño’ fue perdiendo trascendencia. De ahí

³⁴ ABNCC.

³⁵ Derivadas entre otras cosas por: la eliminación de los privilegios que ostentaba el sector conservador a causa de la intención modernizadora del proyecto liberal; la pérdida de preponderancia económica ante la facilidad de exportación que registró el sector agrícola de la costa a nivel internacional y la consecuente consolidación de una importante élite económica costeña; el importante desarrollo que comenzó a tener el Indigenismo a nivel regional y mediante el cual se cuestionaban las formas de relación sobre todo del sector conservador con el indígena y el sector popular. (Cadena, 2012).

que, apuntalar la importancia de Quito y de sus élites con las nociones hispanistas que llegaron a la región, se constituía en la mejor opción. Esta corriente de pensamiento político y cultural surgió en España en 1898 como respuesta a la crisis española vivida en la época de *la pérdida de la grandeza española*, cuando perdió a causa de los Estados Unidos sus últimos resquicios coloniales: Cuba, Puerto Rico, y Filipinas la intención era recuperar la posición internacional que había perdido, a través de la reinserción de una propuesta política y cultural en pos de la reestructuración de cierta comunidad de naciones hispánicas –América Latina y España– su presencia simbólica en América (Capello, 2004). El hispanismo realzaba la civilización ibérica y mediante la identificación de esta forma de vida entre España y Latinoamérica se buscaba crear un sentimiento de hermandad transnacional.

El Hispanismo de acuerdo con Bustos (2001) y Capello (2004), se fundamentó en cuatro importantes elementos interrelacionados: la religión católica, idioma castellano, sociedad jerárquica y menosprecio a contribuciones culturales no hispánicas. Esta corriente de pensamiento se mostró contraria a la educación laica, a la expansión del ala protestante de la iglesia católica, por otro lado, impulsó el castellano como herramienta fundamental y formal del desarrollo comunicacional y educacional de varios países de la región, naturalizó la jerarquización social con la exaltación de valores como el honor y la hidalguía sustanciales de la aristocracia de la región y, finalmente negó la contribución de cualquier corriente no hispánica en la construcción de la historia nacional de algunos países de América Latina.

La llegada del hispanismo al Ecuador, se manifestó en cuanto a la descomunal preponderancia que la herencia hispánica comenzó a ostentar en la forma de vida de las élites económicas, intelectuales, políticas y clericales quiteñas, en la primera mitad del siglo XX. Personalidades como Gonzalo Zaldumbide, Padre Aurelio Espinosa Pólit, Carlos Manuel Larrea, Jacinto Jijón y Caamaño, que inspirados en los criterios y figura del Arzobispo de Quito Federico Gonzales Suarez, se encargaban de consolidar y socializar el discurso hispánico a través de las prácticas políticas, sociales, culturales, religiosas que se encontraban a su cargo. Las celebraciones del cuarto centenario de la fundación española de Quito en 1934, fue el evento que consagró la configuración hispánica de la ciudad. Este

homenaje lejos de exaltar y saludar las cualidades de ciudad moderna que registraba la urbe para esa época, se enalteció su herencia hispánica (Capello, 2004) y consecuente orgullo del legado español. Cabe señalar adicionalmente la crearon instituciones como la Academia Nacional de Historial en 1920 que avalaba desde la perspectiva académica la implementación de criterios hispanistas en gestionar el ámbito local e incluso nacional (Bustos, 2001).

Esta suerte de tipologías humanas urbanas definidas en los últimos 60 años en Quito, dan cuenta no solo de la estratificación social heredada desde la época de la colonia y fuertemente mantenida siglos después –con ciertas especificidades– en una lógica de clasificación social blanco-mestiza de la ciudad; sino de necesidad de establecer históricamente diferencias y afinidades sociales por parte de las élites económicas, políticas y culturales de una ciudad, para legitimar la hegemonía de su clase social y perfil étnico en detrimento del ‘otro’ diferente.

Las transformaciones experimentadas por Quito tanto a nivel espacial como social, se reflejan sin duda en la cotidianidad de las personas, en sus modos de actuar, de entender el mundo, de percibirlo, representarlo y relacionarse con él. El cambio en el ámbito cultural del que la ciudad y sus habitantes fueron testigos mostrará como la idea de modernidad fue adoptada en términos locales pero al mismo tiempo expresará una serie de conflictos y nuevas corrientes de representación y comprensión de la ciudad a mediados del siglo XX.

Adopción de nuevas prácticas culturales.

Las formas de vida moderna en las ciudades de la región, en particular la de las capitales y puertos –por el mayor contacto internacional–, se caracterizó por la emulación del estilo de vida europeo por parte de las élites urbanas. El estilo moderno de vida implicó, entre otras cosas exhibir la posesión de bienes, pero esta no era la única estrategia para demostrar socialmente la superioridad de clase, sino el comportamiento sofisticadamente ostentoso era lo que realmente las distinguía (Romero, 1984). El surgimiento y diversificación de innovadoras actividades recreativas fueron parte del adalid del cambio. La creación de clubes sociales al estilo inglés, de teatros, de cafés, el gusto estético por la pintura o literatura, la moda, el interés intelectual en temas políticos, sociológicos, pero sobre todo la

asidua asistencia e interés de la nueva burguesía en estos novedosos espacios, iría consolidando la nueva cotidianidad moderna de parte de la sociedad latinoamericana.

La conversión de Quito en una ciudad moderna a lo largo de la primera mitad del siglo XX, implicó por supuesto una mutación en las formas de habitar, de relacionarse, de comunicarse, de socializar, en definitiva, de comprender el mundo. Evidentemente, parte de la sociedad quiteña desarrolló paulatinamente interés por modos de vida y actividades venidas desde Francia y Estados Unidos fundamentalmente (Espinoza Apolo, 2012). El gusto estético, la pintura, literatura, incluso el interés en temas políticos, que generalmente eran discutidos en los cafés del centro de la ciudad, se constituyeron en las nuevas formas de expresión de temas de trascendencia social, dentro de las ciudades más importantes del país. Así, las distintas corrientes estéticas nacidas en Occidente, comenzaron a llegar al seno de la sociedad ecuatoriana, cuyas representaciones fueron básicamente a través de la pintura y la literatura.

Una de las prácticas que implicó la modificación de la práctica cultural quiteña, incluso desde finales del siglo XIX, fue la apertura del teatro de mayor relevancia nacional el Teatro Sucre en 1886. Décadas después de esto, los hermanos Mantilla en respuesta al auge de la actividad teatral registrada en Quito aproximadamente en la década del veinte³⁶, deciden inaugurar el Teatro Bolívar en 1933, con capacidad para 2400 espectadores, el mismo que más tarde se constituyó en uno de los complejos teatrales más grandes del país y de la costa del pacífico. Paulatinamente, parte de la sociedad quiteña, específicamente las élites, fueron integrando la actividad teatral a sus prácticas cotidianas, Nicolás Kingman recuerda “[...] el Teatro Bolívar fue una cosa enorme y de mucho lujo, [...] iba lo más granado de la sociedad de Quito, elegantísimos y como tenía un bar en la parte alta entonces tomaban y era la fiesta”³⁷, así las nuevas ofertas culturales iban sugiriendo el nuevo tipo de prácticas que se debían ir adquiriendo.

Así mismo el gusto por la moda, por la comida internacional –principalmente la francesa–, la práctica de deportes como el fútbol –creación del primer equipo en Quito

³⁶ Entrevista a Fernando Jurado Novoa. Quito, miércoles 26 de junio de 2013.

³⁷ Entrevista a Nicolás Kingman. Quito, 19 de junio de 2013.

llamado ‘Sport Club Quito’, el patinaje, la gimnasia, el box, la esgrima, entre otros, el juego del bridge para las mujeres o el gusto por la música extranjera. Evidentemente, estas nuevas formas de vida transitaron desde la búsqueda de lugares residenciales exclusivos para una clase social, formas de relación con la ciudad, formas de expresarla, hasta la creación de nuevos códigos de comunicacionales, denotan síntomas de la paulatina transfiguración de lo tradicional a lo moderno.

Por otra parte, con el despliegue de las comunicaciones físicas tanto nacionales como internaciones, se desarrollaron también los medios de comunicación con la llegada de tecnología internacional. El arribo de las primeras radios y equipos de emisión radiofónica a Quito a finales de la década de 1920, constituyen el inicio de la radiodifusión en la capital (San Félix, 1991). De la mano del advenimiento de las nuevas tecnologías de la comunicación al contexto local, el consumo cultural fue siendo modificado de manera paralela, el consumo de prensa escrita fue paulatinamente acaparado por el consumo radiofónico, ya que a partir de 1935 aproximadamente, comienza el aumento de estaciones de radio legalmente constituidas en la ciudad (Ibarra y Novillo, 2010), y evidentemente el papel que cumplen dentro de la sociedad se va intensificando. Dentro de una sociedad dividida a causa de las definiciones ‘raciales’ anteriormente mencionadas, el consumo radial comienza a evidenciarse a partir de la mitad de la tercera década del siglo XX, pero no es sino hasta el año de 1940 que la radio comenzó a popularizarse, llegando a su punto máximo en la década de los cincuentas. A la par del apogeo de la radio, entraron en auge varios tipos de producciones radiofónicas, el radiodifusor Jorge Palacios C. sostiene “una radiodifusión llena de actividad, creatividad distracción se registra durante los años cincuenta. Mientras una emisora anunciaba su ‘elenco estable’ de radioteatro, otra, con justificado orgullo lanzaba al aire un avance: ‘muy pronto del gran director argentino Antonio Luján frente a un elenco excepcional’; otra anunciaba al famoso director chileno Eduardo Alcaraz con su gran elenco, o Hugo Vernel se presenta como ‘la máxima figura del radioteatro’ ” (San Félix, 1991: 27).

Con el aumento cotidiano del consumo radiofónico en la década del cincuenta que la ciudad registró, en algunas producciones radiales de carácter costumbrista, es decir aquellas que recrean situaciones de la vida en la ciudad, personajes, estilos de vida,

comportamientos, etc., se reforzaban de alguna manera los perfiles de los diferentes grupos sociales que habitaba Quito (Ibarra y Novillo, 2010). Ibarra sostiene que en la producción radiofónica, “si bien la mayoría de libretos radio-teatrales se sustentaban en argumentos de literatura nacional o internacional, debían ser adaptados a una realidad cuya representación se reducía a escenas propias de la ciudad integrada por chullas, chagras, cholos e indios por calles, plazas, cantinas o chicherías [...]” (Ibarra y Novillo, 2010:65), mostrándose la radio como medio idóneo para la reproducción de roles urbanos específicos en la consolidación de población que residía en Quito en aquella época.

La segregación socio-espacial como producto de la modernización de la ciudad.

Con la implementación de políticas higienistas y de ornato incluso desde finales del siglo XIX en la urbe, con el fin de evitar la propagación de infecciones o plagas, se comenzó a organizar los sistemas de limpieza de la ciudad. Con el criterio de que lo que se vincula con el sector rural era lo que mantenía a Quito en condiciones de insalubridad, se procedió con la clausura de corrales, caballerizas, chicherías, curtiembres, ya que no se constituían en actividades urbanas por el desaseo que estas implicaban y por ser actividades que se desarrollaban netamente en el sector rural. Una lógica similar se aplicó para la organización territorial de la ciudad y en el trato cotidiano entre ciudadanos. Por ejemplo, el criterio salubrista del contagio de enfermedades por el sólo contacto con la *persona infectada* – generalmente las personas que venían del ámbito rural–configuraba un temor colectivo ante el otro, convirtiéndose en uno de los fundamentos del drástico alejamiento de los habitantes de Quito hacia los recién llegados³⁸. Asociar lo rural o lo popular con lo sucio, lo enfermo, lo no deseado o lo peligroso, fue la directriz con que por un lado se desarrollaban normativas municipales de carácter higienista, ornato, organización territorial, y de otro la organización de la vida social se articularon para la configuración del nuevo espacio urbano.

En la configuración de este tipo de imaginarios urbanos, los medios de comunicación –prensa y radio– se encargaban de reforzar y actualizar, mediante sus prácticas discursivas y no discursivas, mediante su funcionamiento como dispositivo, las

³⁸ Kim Clark se refiere a esta dinámica en Procesos: revista ecuatoriana de historia.

subjetividades de los individuos respecto de la localización, prácticas, estética, moral, costumbres, etc., de las personas según al grupo social al que pertenece. Con la ‘intención’ de contribuir con los proyectos municipales de adecantar, ordenar e higienizar la ciudad, reafirmaban de manera reiterativa esa relación: lo sucio, lo enfermo con ámbito campesino o rural y se referían a los espacios tradicionalmente ocupados por personas campesinas en la ciudad como mercados, corrales, chicherías, etc. de manera despectiva para intervención sanitaria urgente.

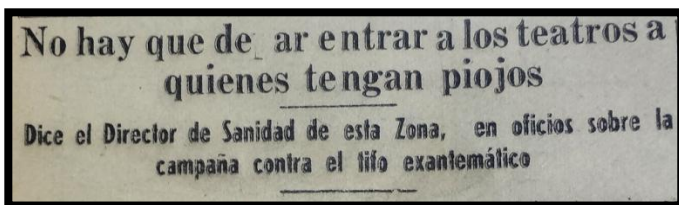
En un editorial del diario Últimas Noticias del 26 de marzo de 1942 se refieren así a la suciedad y a las personas que se las relaciona con esta:

Cascarás, cascarás y más cascarás. Las calles quiteñas son muladares. Todos arrojan desperdicios a la calle. Las viejas cocineras sacan en cuanto obscurece un poco sus canastos de basura y los colocan amorosamente en esquinas estratégicas. El policía nacional contempla el asunto, pero él es un carabinero y no tienen que intervenir en cosas tan secundarias...³⁹

Por otra parte, algunas publicaciones y titulares de este mismo diarios manifiestan:

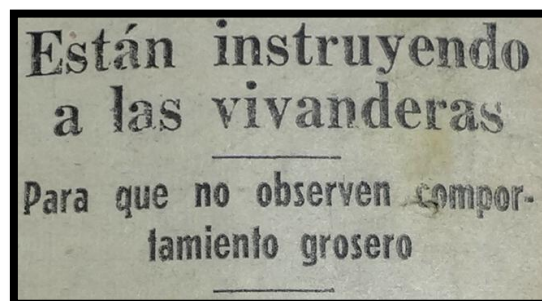


Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias. Titular de noticia. 13 de marzo 1942.



Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias. Titular de noticia. 7 de septiembre 1944.

Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias. Noticia.. 20 de abril 1944.



³⁹ ABNCC.

Hay que crear la "Hora Radial Sanitaria"

Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias. Titular de editorial. 30 de septiembre 1944.

ABSURDOS DE QUITO

Los lectores de ULTIMAS NOTICIAS pueden colaborar en esta sección que aparecerá tres veces a la semana y en la que se expondrán de manera sintética todos los anacronismos y los absurdos de esta ciudad. Esta sección que es del público tiene por objeto buscar una corrección de aquello que afea a la ciudad; por lo mismo, no se trata de una sección de crítica al Ilustre Concejo, sino de colaboración con las entidades que gobiernan la capital en lo urbanístico, en lo higiénico, etc. Todos los absurdos que usted encuentre, distinguido lector, envíelos a este rincón de ULTIMAS NOTICIAS.



UNA AVENIDA CONVERTIDA EN MERCADO A CIELO ABIERTO

Si algún Edil de la muy noble ciudad de Quito acertara a pasar por la Avenida 24 de Mayo, vería con ojos atónitos: 1º— Un mercado de verduras y frutas, a cielo abierto, en la intersección de la Chimborazo; 2º— W. C. sucio en medio de ese mercado; 3º— Millones de moscas que van del W. C. a las verduras y viceversa, en perfecta formación; 4º— Una densa multitud que bulle en el estrecho espacio; 5º— Todo tránsito de vehículos obstruidos en la vía pública.

¿Sabe el I. Concejo que San Roque es el foco de endemicidad de la Tifoidea? El complejo Mosca-Heces-Microbio Tífico-Comestibles cierran el ciclo de nuestras epidemias de fiebre tifoidea. Todo por obtener unos centavos de las verduleras.

F. L. B.

Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias. Noticia. 17 de abril 1944.

ABSURDOS DE QUITO

Los lectores de ULTIMAS NOTICIAS pueden colaborar en esta sección que aparecerá tres veces a la semana y en la que se expondrán de manera sintética todos los anacronismos y los absurdos de esta ciudad. Esta sección que es del público tiene por objeto buscar una corrección de aquello que afea a la ciudad, por lo mismo, no se trata de una sección de crítica al Ilustre Concejo, sino de colaboración con las entidades que gobiernan la capital en lo urbanístico, en lo higiénico, etc. Todos los absurdos que usted encuentre, distinguido lector, envíelos a este rincón de ULTIMAS NOTICIAS.

UN ABSURDO.—En una ciudad en que llueve casi todos los días, precisamente se van quitando y se siguen suprimiendo los aleros de las casas.

OTRO ABSURDO.—El no poner servicio policial permanente en los barrios en que más abunda la delincuencia, en hampa, como lo es el barrio del Aguarico.

OTRO ABSURDO.—El tolerar a las cachineras, que son la esperanza y la protección de los rateros. Debe darse una batida compuesta a la cachinería.

OTRO ABSURDO.—El que la gente camine comiendo plátanos por la vía pública y arrojando las cáscaras para que en ellas se resbalen los transeúntes.

Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias. Titular de noticia. 7 de marzo 1944.

Una insistente denuncia en el diario Últimas Noticias en el años de 1942⁴⁰ fue la falta de higiene en los mercados y calles de Quito. En varias emisiones del diario en este años se encuentran titulares aludiendo a este hecho disgregado en la actitud de las vendedoras del

⁴⁰ ABNCC.

mercado, las condiciones de higiene en las que ellas se encuentran, la forma de manipulación de los productos, la situación en las que los productos se encuentran almacenados, etc., como uno de los problemas más graves que enfrenta la ciudad. A partir de estas publicaciones se evidencia de algún modo una sutil relación entre las formas de vida de las personas campesinas y migrantes –que son las que trabajan en los mercados– con el problema de insalubridad en la ciudad y que “tanto daño hace a la capital del Ecuador”.

Incluso este diario, ante la creciente inconformidad ciudadana –promovida entre otras fuentes por este medio– en torno a la falta de higiene en mercados y calles de Quito, tomó la iniciativa de promover en sus lectores la ‘participación’ en el proceso de higienización de la ciudad, mediante un cupón que salía en ese diario y que sería enviado al Director de Sanidad e Higiene Municipal para mejorar las condiciones de salubridad en la urbe. Estrategias que incentivaban la asimilación del discurso mediático en la población y que legitimaran a través de las ‘demandas ciudadanas’ las acciones en pro de la higienización, salubridad y ornato, que implicaban discriminación social, segregación espacial, en otras palabras distanciamiento del ‘otro’ diferente: migrante, campesino, sucio, enfermo de la gente que vivía en la ciudad.

VIERNES 8 DE SEPTIEMBRE DE 1944 PAGINA SIETE

Su calle es sucia ó limpia ?

Observe lo que sucede en la calle y conteste a esta pregunta !

¿Y CUAL ES EL REMEDIO ?

Para evitar la suciedad de la Capital?

Ya se ha denunciado que Quito es una ciudad bárbaramente sucia. Las cartas de nuestros lectores, indicando los puntos de suciedad de las calles seguirán llegando. Ahora falta pensar en los remedios. Cómo evitar que siga siendo ciudad sucia...? Envíe usted la idea que tenga sobre la manera de combatir la suciedad de la Capital. Las sugerencias que usted mande se publicarán en esta sección. Envíe su cooperación cuanto antes.

Cama General en el Manicomio

de perros; pero si estuvieran cuerdos, ya se habrían dado cuenta que del manicomio.

Como combatir la suciedad

CUPON DE LA LIMPIEZA
 Campaña iniciada por "ÚLTIMAS NOTICIAS"

NOMBRE

Para hacer de Quito una ciudad limpia se debe

.....

.....

.....

Recorte es cupón y escriba allí su sugerencia. Envíe cupón a la redacción de "Últimas Noticias". Nosotros entregaremos los cupones al Director de Sanidad e Higiene Municipal.

Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias. Promocional y cupón. 8 de septiembre 1944.

Un programa de charlas emitido en los primeros años de la década del cincuenta a través de la Radio Municipal⁴¹ producidas por Enrique Villacis Terán y con el nombre de “Quito y su Progreso”, se analizaban algunos de los problemas que abrumaban a la ciudad en esa época. Uno de los temas que se trabajó en la cuarta charla de este producto fue sobre ‘La Higiene Municipal’ y al momento cuando el locutor le pregunta sobre los vendedores de alimentos en calles y mercados de Quito responde:

Vea Ud. si no será necesario que en muchos sectores de la ciudad se utilicen el poste y la argolla de Espejo. Nos falta educación; pero cómo podemos tenerla, si abunda el analfabetismo, Así no puede haber colaboración eficiente. Luego con este triste concepto de que ser sensible al dolor social es dejar libre campo al abuso. Si un Alcalde quiere reglamentar la venta de alimentos, los sindicatos y los compadres claman por las viejas costumbres. Eso es matar a las familias, dicen. Y esto no es así, quienes con su falta de higiene ponen en peligro a la población son los que defienden costumbres, que aun en los primeros días de Quito fueron condenadas (Villacis, 1954: 43).

Bajo estas evidencias, se podría decir que el discurso que manejaban los medios de comunicación -radio y prensa- concuerda de algún modo con los criterios emitidos a partir de la Municipalidad, que al mismo tiempo fueron los formulados por las élites económicas, políticas, sociales y culturales, es decir aquella población autodenominada ‘gente decente’ con el propósito de defender sus intereses de clase en el conflictivo contexto socio-étnico, con respecto a los migrantes, de la ciudad en buena parte del siglo anterior.



Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias. Fotografía. 26 de enero 1946.

⁴¹ Órgano del Ilustre Consejo Municipal y creada por el Instituto Municipal de Cultura en 1954.



Fuente: ABNCC. Diario Últimas Noticias.
Fotografía. 26 de enero 1946.

Otra de las maniobras por las que optó la clase adinerada de Quito de mediados del siglo XX –periodo de consolidación de la ciudad moderna–, como complemento en su estrategia de distinción y distanciamiento de la población migrante fue, como se manifestó en líneas anteriores, la de alejar en términos territoriales su lugar de residencia y por tanto zona de influencia y espacios de socialización que giran en torno a esta. Paralelamente, otro de los intereses que promovió la expansión hacia el norte de la ciudad fue la necesidad de superar los efectos causados por la crisis general que vivía el país, mediante la acumulación de dinero producto de la especulación y revalorización del suelo urbano del norte de Quito. El abandono del centro de la ciudad por la transformación de sus casas tradicionalmente habitadas por las élites quiteñas, al pasar el uso de suelo de residencial a comercial por un lado, y por otro al convertirse en una especie de pensiones de arrendamiento a bajo costo para las personas migrantes, es decir convertirse en objeto de renta, también pudo constituirse en otra explicación del éxodo hacia el norte de la ciudad, sin embargo

Si durante la Colonia y la República lo dominante fue la tendencia a la concentración del espacio urbano, ese modelo concéntrico se rompió a comienzos del siglo XX. Es cierto que la conversión de las casa en objetos de renta explica, en gran parte el

‘abandono’ paulatino del Centro, como lugar de residencia, por parte de sus propietarios. Pero fue, sobre todo, la ‘contaminación social’ generada por la presencia de ‘desconocidos’ lo que condujo a ese abandono. O para ser más específicos; fue la nueva mirada vertida sobre el Otro (‘el estorbo del Otro’) lo que lo provocó (Kingman, 2008: 215).

La consolidación de ciudadelas en la zona residencial como: La ciudadela Urrutia y Larrea –en la primera década del siglo XX–, América, Belisario Quevedo, Colón –en la segunda década–, La Mariscal, El Batán, Iñaquito –en la tercera década y en adelante–, incluso estas fueron propuestas y planificadas en el anteproyecto de Jones Odriozola en 1942, al norte de Quito puede constituirse en evidencia material de esta práctica. Estas ciudadelas se conformaban por sectores medios altos y altos, económicamente capaces de solventar los gastos que ese tipo de vivienda significaba, como altos precios de los lotes o diseños exclusivos de la casas.

Cuando comenzaron a hacer La Mariscal, era de gente muy rica, que hacía grandes mansiones, verdaderas mansiones, y el quiteño de clase media no tenía como para darse el lujo de ir a estas nuevas urbanizaciones y se quedaba viviendo en el Quito de calles estrechas y empedradas⁴²

No obstante, la decisión de construir barrios residenciales y exclusivos alejados del centro de la ciudad, no sólo se concretó por ejecución y voluntad de las clases dominantes sino con el permanente apoyo del Ilustre Consejo Municipal, que al estar conformado por personas del mismo grupo político-económico, velarían consecuentemente por sus intereses.

Ante la creciente demanda de espacio residencial alejado del centro de Quito por las élites de la ciudad, los dueños de fincas y quintas residenciales –gente perteneciente a las mismas élites– ubicadas por ejemplo en la zona de Iñaquito o en la Jipijapa lotizaron de manera particular estas propiedades a precios bastantes altos, aún incluso sin estar dotadas de servicios básicos urbanos, pues tenían la certeza de que el municipio se encargaría de ese tema. El procedimiento era “medir el terreno, señalar en un croquis o plano las futuras calles y un número de lotes que rindieran ganancias apreciables y ofrecerlos en venta al público necesitado, a precios al parecer ventajosos. Para facilitar la venta comenzaron a dar

⁴² Entrevista a Nicolás Kingman. Quito, 19 de junio de 2013.

facilidades de pago, adoptando abonos mensuales o trimestrales y, desde luego dejando al municipio los costosos trabajos de urbanización” (Ulloa y Darquea en Achig, 1983: 55)

En contraste, como ya se mencionó, al otro lado de la ciudad y completamente alejado de las ciudadelas residenciales se encontraba el sur, zona destinada a la formación de barrios obreros y vivienda popular como Chimbacalle, La México, Chiriyacu, entre otras, comenzaron a adquirir forma y vida social. Bajo una lógica similar se encontraban los barrios localizados en el centro-oriente de la ciudad –sobre las faldas del Pichincha– que al igual que el centro de Quito, ofrecían por el bajo costo del suelo la mejor opción para albergar sobre todo a la población migrante pobre indígena o mestiza que llegaba a la ciudad. El Aguarico, La Colmena, La Tola, La Libertad eran los lugares socio-espacialmente para dicha función.

De este modo, las condiciones de conflicto socio – urbano que en ese momento caracterizaban a Quito, sumadas a la zonificación polinuclear y ordenadora del Plan Regulador de Quito demostraban y presagiaban expresamente la emergencia de una ciudad altamente segregada socio-espacialmente, como resultado entre otras cosas, de la gestión privada y del gobierno municipal en pro de los intereses económicos y de diferenciación étnico-cultural de las élites. En esta misma línea, existen evidencias⁴³ que mediante normativa municipal se imponían criterios de segregación y segmentación espacial en la conformación de barrios de la ciudad.

Las zonas de habitabilidad de Quito se encontraban perfectamente definidas ya sea por surgimiento espontáneo o por la implementación de planes reguladores por parte del gobierno municipal. La población comprendía y ejercía claramente sus roles y conocía sus límites, al punto que la gente que vivía en el norte evitaba mantener contacto con la gente que habitaba en el centro o sur de la ciudad, al igual que cuando alguien que no pertenecía a la clase media alta o alta de la ciudad pretendía comprar terrenos en las zonas residenciales al norte de la ciudad. La idea de este distanciamiento, sobre todo al respecto de la población migrante, concordando con lo que sostiene Espinoza Apolo era “desterrar hacia la periferia a los elementos sociales considerados peligrosos: los pobres, en su mayoría inmigrantes interioranos, que en calidad de inquilinos o arrendatarios de piezas o cuchitriles fueron

⁴³ Ver Achig (1983).

desplazados hacia el sur y hacia las lomas que rodeaban la ciudad” (Espinoza Apolo, 2012: 65), creando incluso la idea de que Quito se encontraba compuesta por dos tipos completamente distintos de ciudad.

En este sentido, Lucas Achig (1983) anota que el gobierno municipal catalogaba a los barrios de *primera, segunda y tercera clase* y que de acuerdo a esto se emitían algunas órdenes respecto de la formación de barrios. Por ejemplo en una resolución el I. Consejo Municipal resuelve:

17-October-1945: Los ferroviarios quieren comprar terrenos al Sr. Meneses en la zona de La Carolina, el I. Consejo Municipal estudia el caso y resuelve NEGAR esta solicitud, debido a la imposibilidad aparente de este grupo de que se adapte a este sector y de que pueda construir residencias de primera clase (Achig, 1983: 61)

Estas circunstancias sin duda promovieron y justificaron en nombre del ordenamiento urbano la naturalización de prácticas socio-espaciales de segregación y segmentación urbana y consecuentemente la legitimación de una cultura de la exclusión acorde con el persistente conflicto socio-étnico de aquel momento histórico, esto demuestra que la organización del espacio revela la organización de la vida social y las condiciones económicas y políticas en las que se desarrolla cualquier grupo humano del planeta. De este modo, la modificación urbana que registró Quito en el tránsito a una ciudad moderna a nivel espacial y todos el proceso de exclusión que este cambió significó, da cuenta también de la transformación de la matriz cultural y de la relaciones sociales que se vivió en Quito a mediados del siglo XX, ya que sobre el espacio se articula las relaciones socio –culturales y al mismo tiempo el espacio es constantemente re-significado, representado y transformado por estas. De ahí la importancia de reflexionar el espacio y sus relaciones intersubjetivas desde de su constante dinámica, que a partir de un sinnúmero de procesos comunicativos entre sujetos mediados o mediatizados se llevan a cabo.

La radio como símbolo de la modernidad en Quito.

En el primer tercio del siglo XX la mayor parte de ciudades de América Latina, ya evidencian una importante concentración demográfica a nivel urbano gracias a la llegada – en diferentes momentos y con distintas intensidades– de la modernidad al continente. En

este proceso, los sistemas de comunicación e información han sido transversales en la estructuración tanto de la base material como social de la *ciudad moderna* en la región. De ahí que, las formas y estructura de las comunicaciones: medios de comunicación –prensa y radio–, estructura de los mensajes, comunicación interpersonal, expresiones plasmadas en la urbe a través de la comunicación, entre otros, se modificaron drásticamente y se evidenciaron como el resultado del avance tecnológico y comunicacional, requerido en la conformación de ciudades modernas. En este sentido, la comunicación ha sido un elemento consustancial en la materialización, desde las más diversas maneras de enunciación, del tipo de ciudad latinoamericana que José Luis Romero (2001) menciona surgió en las primeras décadas del siglo anterior.

En toda la fiebre modernizadora e nivel regional, Quito no se quedó atrás. Las modificaciones urbanas que la ciudad vivió a inicios de siglo se vieron acompañadas por la llegada de las primeras radios y equipos de emisión radiofónica a finales de la década de 1920 y que se constituyen el inicio de la radiodifusión en la capital. Estos equipos, al ser mercadería importada, se encontraban generalmente al alcance de las familias más acomodadas de la urbe, de hecho según San Félix para la década del 40 –año en el que se inauguró la Radio Quito– Manuel Mantilla Mata uno de los iniciadores de dicha radio sostenía que “cuando yo empecé a hacer radio, apenas existían 700 receptores, pero cada persona que tenía un aparato invitaba a dos o tres familias, para dedicarse a escuchar los buenos programas difundidos por excepcionales emisoras” (San Félix, 1991: 14).

A pesar de que a inicios de boom radiofónico –mediados de la década del treinta– según datos de Guillermo Bustos (1991) Quito tenía 101.668 habitantes aproximadamente y si seguimos los datos de Mantilla Mata⁴⁴, a pesar de que existían alrededor de 700 receptores de radio en la ciudad, las ondas radiofónicas llegaban a alrededor de un 12% de la población (12.000 habitantes) entre familias dueñas del aparato e invitados/as –clase alta y media alta– a escuchar la radio como evento especial; sin contar las personas que de clase media baja y baja que se agolpaban en espacios públicos o semi públicos para escuchar noticias, música, deportes, radio-dramas. En este sentido, es fácil imaginar que el consumo radiofónico si bien al inició no se constituyó en una actividad masiva y permanente por los

⁴⁴ Dato que sugerido por Manuel Mantilla Mata en el libro de Álvaro San Félix.

altos costos que significaban para la sociedad quiteña acceder a los receptores radiales, con el paso de los años se fue popularizando esta práctica gracias a la disminución del costo por aparato y a las facilidades de compra que los proveedores concedían a sus clientes.

Se podría afirmar que en Ecuador, los medios de comunicación generalmente se encontraban vinculados con importantes grupos económicos. Por ejemplo, en la ciudad de Quito, uno de los grupos económicos que se fue consolidando a lo largo del siglo XX, es el perteneciente a la familia Mantilla Jácome, que al tiempo de ser dueños de la Empresa El Comercio que producían el Diario El Comercio, Diario últimas Noticias, Revista Cultural Línea, Radio Quito, eran propietarios de una agencia de carruajes, el primer hipódromo de la ciudad, y la Empresa de Teatros y Hoteles de Quito. Para la época, consolidarse como un grupo económico requería de importantes cantidades de dinero y de cierta cuota de poder a nivel político, social y cultural, condiciones que gracias al manejo de varios de los medios de comunicación más populares de la ciudad y la injerencia de estos a nivel económico y político, de algún modo se encontraban garantizadas.

Como se ve en este ejemplo, desde inicios de siglo XX -cuando comenzaba a dinamizarse la actividad mediática en el país- la relación entre la actividad comercial (grupos de poder económico) y los medios de comunicación era y es fundamental e indisoluble, ya que a través del medio de comunicación que actúa como dispositivo, al convertirse en *aquella red de relaciones de saber-poder en la que se inscriben instituciones, infraestructuras, discursos, reglamentos, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas morales, es decir, elementos pertenecientes a la práctica discursiva como a la no-discursiva, que instauran subjetividades sobre los individuos y que resultan de una estrategia concreta inscrita en una relación de poder*, legitima la estabilidad, funcionamiento y supremacía de los grupos de poder económico sobre el resto de la población, formulando subjetividades en términos sociales, étnicos, culturales, y transmitiéndolas de manera masiva para alcanzar una suerte de naturalización de comportamientos, creencias, formas, valores, es decir estereotipos, en el conglomerado social.

Por su parte, las *prácticas de escucha de la radio* (Ibarra y Novillo, 2010), en la sociedad quiteña por una parte, se vincularon con espacios y momentos de socialización ya

que al margen de la condición social, política o económica, esta práctica habitualmente se la hacía de manera colectiva, es decir este lugar-tiempo se convertían en espacios de sociabilidad y por otro “la radio era el eje de la integración: propiciaba la tertulia, la conversación o el debate, articulada a distintas culturas locales y generaba nuevos espacios de intercambio social” (Ibarra y Novillo, 2010: 12). Como Quito no brindaba mayores opciones para distraerse en esa época y la radio inundó la ciudad con su llegada, las familias, vecinos y amigos al final del día se agrupaban alrededor de esta para escuchar los programas estelares⁴⁵, vinculados principalmente a la presentación de cantantes en vivo, a la transmisión de radio-novelas o programas de crítica política pero dotados de una significativa carga de humor. De este modo, la radio se consagró en un nuevo elemento articulador de la interacción social tanto a nivel de espacio privado como de espacio público, tema que se desarrollará más adelante.

Con la paulatina incorporación de la radio como *medio moderno de comunicación* al quehacer diario de los habitantes de la urbe y la consecuente importancia que fue adquiriendo este medio en la sociedad capitalina, de cierto modo la prensa escrita –medio de comunicación por excelencia desde finales de siglo XIX e inicios del XX- (Vásquez, 1989) fue progresivamente desplazado (aunque no del todo) por la actividad radiofónica, llegando a constituirse entre 1935 y 1960 la época de oro de la radio en la ciudad de Quito.

Como ya se mencionó, la comunicación al ser transversal en el desarrollo urbano se podría anotar que cada momento histórico ya sea urbano o nacional posee un medio de comunicación referencial que no excluye la existencia y circulación de otros pero prevalece la legitimidad de uno sobre los demás Quito antes de convertirse en la *ciudad moderna* finales del siglo XIX e inicios del XX el proceso de difusión de información se fundamentaba en la prensa escrita con el apareamiento de los diarios *El Telégrafo* (1885), *El Comercio* (1906), *El Día* (1913), *El Universo* (1921) entre los más importantes. Posteriormente en el segundo tercio del siglo XX la radio toma la posta y se comenzaron a inaugurar radios de gran sintonía como Radio Quito (1940), Emisoras Gran Colombia

⁴⁵ De las evidencias obtenidas del trabajo de campo en archivo, los programas radiofónicos estelares eran transmitidos en horario nocturno, desde la 19h00 hasta aproximadamente las 22h00 que era cuando las emisoras terminaban su programación.

(1944), Radio Nacional Espejo y Radiodifusora Casa de la Cultura Ecuatoriana (1949), Radio Tarqui (1950), Radio Luz de América (1959); con el ulterior advenimiento de la televisión desde la década del 60 hacen su emisión canales como HCJB TV (1959), Canal 4 (1960), Canal 2 (1967) y Canal 10 (1969) en Guayaquil y Canal 8 en Quito en (1970), entre otros⁴⁶.

Así, cuando Quito se hallaba en el paso a constituirse una *ciudad moderna* la radio adquiría cada vez mayor relevancia mediática, de ahí que su programación con el afán de satisfacer los supuestos intereses de los radioescuchas, fluctuaba entre la emisión de noticias y música nacional e internacional, deportes y radio-dramas.

Uno de los géneros radiofónicos que se aparece a inicios de los cuarenta es el radio-drama, del que se hablará con mayor detenimiento en el siguiente capítulo, mediante este género se buscaba recrear situaciones cotidianas urbanas características de Quito – generalmente desde una perspectiva cómica- y cuyo éxito radica en “la manera en que su contenido y su forma se relacionan con constantes de la vida cotidiana de la población” (Prieto, 1984: 172). Esta práctica podría constituirse en una de las formas de representar y reproducir el imaginario que se formulaba sobre la ciudad y los habitantes de Quito, mediante la puesta en escena de cierto tipo de personajes, discursos, acentos, que distinguía enfáticamente *distintos tipos* de personas que habitaban la ciudad y que eran protagonistas permanentes de conflictos irresueltos en la ciudad en aquel momento.

La importancia de producir y emitir radio-dramas radica en que como sugiere Daniel Prieto Castillo (1984) estos productos de manera general persiguen reforzar las comprensiones materiales e imaginarias acerca de la ciudad en la vida cotidiana ya que reproducen y actualizan los límites de la cotidianidad compartidas por la mayor parte de la población. En este sentido, el radio-drama cumple un rol evidentemente ideológico con el fin de mantener y perpetuar las relaciones de poder entre dominantes y dominados a nivel social, cultural, político y económico al representar mecánica y estratégicamente a través

⁴⁶ Hasta entrado el siglo XXI este medio ha sido el más importante del acontecer informativo local y nacional. Actualmente, en la segunda década del siglo XXI se podría sostener que los tres medios de comunicación conviven articuladamente en la difusión informativa del país, nos obstante resulta fundamental observar la gradual relevancia que ha adquirido el internet a nivel en los últimos años gracias a la inmediatez de las informaciones al acortar las distancias en la producción noticiosa de los hechos, además de espectacularizar y minimizar ciertos acontecimientos de relevancia mundial.

del humor –que no permite reflexión o crítica– la conflictividad urbana de aquella vida cotidiana.

Si se considera a la puesta en escena del radio-drama como una forma más de representación como la literatura, la música, la pintura, con los limitantes propios de una producción radiofónica (fugacidad, habitual falta de registro, etc.) de la ciudad de aquel momento histórico se podrá dar cuenta, al margen del consabido y tradicional análisis de medios, del papel ideologizante que cumplía la radio en la llegada de la modernidad a las ciudades latinoamericanas.

Con estos antecedentes y desde una perspectiva analítica es importante señalar que el estudio de la ciudad a partir de la comunicación social, ya no vincula a la ciudad de manera periférica como telón de fondo donde se registran importantes hechos comunicacionales sino, y como ya se ha manifestado, la intención de poner a dialogar estos dos importantes ámbitos es la de establecer y problematizar el papel que cumple la ciudad desde sus más diversas aristas en la constitución de los procesos comunicacionales urbanos⁴⁷ y cómo la comunicación participa en la permanente construcción – re-construcción de la ciudad tanto imaginaria como física.

La problematización de la ciudad no como un continente en el que suceden cosas, puede ubicarse para el campo de la comunicación, de un lado, en el momento en que aparece la preocupación por las condiciones de reconocimiento, es decir cuando el actor de la comunicación deja de ser concebido como el circuito terminal del proceso comunicativo y se le construye como un sujeto histórico, situado, capaz de intervenir en su realidad; ello lleva a plantearse la ubicación espacial y sociales del actor como mediaciones fundamentales para comprender los procesos socioculturales de la comunicación (Reguillo, 2007: 1).

De manera general en este contexto, se han relacionado temas de representación del espacio urbano con culturas urbanas y sus prácticas comunicativas o con las prácticas comunicativas dentro de la misma ciudad, más que preocuparse por indagar sobre la construcción de imaginarios urbanos y la influencia de los discursos emitidos por los medios de comunicación en la comprensión y representación que los habitantes crean y re-

⁴⁷ Las discusiones sobre la ciudad representada en los medios de comunicación es un campo todavía poco abordado, menos aún su rol al respecto de la clasificación de la población, ya que por una parte la prioridad histórica de la Comunicación ha sido el análisis de los medios en torno a las audiencias, rating, discursos, y por otra en el marco disciplinar de los Estudios Urbanos tampoco se han encontrado mayores registros sobre este campo investigativo.

crean acerca de su ciudad, en la actualidad peor aún históricamente, como el tema que le compete a la presente investigación.

Uno de los niveles de análisis que según Marta Rizo García (2005) aterriza la relación entre ciudad y comunicación es aquella, que aun que poco practicada, se relaciona con las fuentes a partir de las cuales las representaciones e imaginarios acerca de la ciudad se constituyen. Esta premisa sitúa a los medios no como inocentes difusores de figuraciones de la ciudad, sino como entidades que median las formas de ser, hacer, pensar, sentir de los ciudadanos, que desembocan en la constitución de identidades y determinadas formas de actuar, de ahí que el proceso de representación emitidos a través de la radio, en este caso en formato de radio-drama, se articulaba de algún modo como un dispositivo de clasificación social que terminará siendo materializado incluso en el ordenamiento territorial –de carácter segregativo– de la ciudad. En este marco, la autora sostiene que:

Los ciudadanos leen la ciudad como primer referente de su experiencia existencial, y a la vez, negocian sus percepciones y vivencias con las lecturas que vienen propuestas – o impuestas– por parte de los medios de difusión. Se produce, así entonces, una negociación –que puede ser compartida o puede generar un choque– entre las cosmovisiones producto de la experiencia subjetiva de los individuos y las versiones que los medios construyen sobre la experiencia urbana (Rizo, 2005: 220).

Se distingue entonces tres premisas: primero comprende que la representación que pueden tener los habitantes sobre una ciudad es un compendio entre la experiencia urbana percibida por los sujetos a través de los sentidos y decodificada por su racionalidad y el discurso emitido a partir de medios de comunicación, de líderes de opinión, instituciones, etc. Segundo, que el proceso de racionalización que realiza el sujeto sobre la experiencia urbana se ve influenciada por los discursos de los medios, líderes de opinión e instituciones, así como estas al mismo tiempo recrean y actualizan lo racionalizado por el individuo en su proceso de asimilación, es decir existe una producción – re-producción permanente entre la representación de las condiciones urbanas en los medios de la ciudad y los principios ideológicos que garantizan la reproducción social y material de las condiciones urbanas representadas. Tercero, en esta arena es vital la indagación sobre la relación entre ciudad y comunicación donde se priorice el abordaje de las formas de representación a partir de los medios de comunicación, para el caso que nos compete desde la radio, con el

fin de dar cuenta de su implicación en la construcción de una ciudad material y discursivamente segregada a causa de conflictos de dominación entre diferentes actores urbanos no resueltos incluso hasta la actualidad.

CAPÍTULO III

¡Y LA RADIO LLEGÓ A QUITO...! HISTORIA E IMPACTO SOCIAL.

El espacio donde la ciudad se percibe expresamente representada a partir de la década de los treinta, es a través de las ondas radiofónicas emitidas desde uno de los adelantos tecnológicos más significativos para aquel proceso modernizador. La transición de Quito a su etapa moderna, introdujo a la radio como una de sus innovaciones predilectas, ya que paulatinamente actualizó el tradicional paradigma de la comunicación y prensa escrita al introducir la perceptible voz humana, la instantaneidad de la noticia, la difusión de la cultura popular al proceso de comunicación mediática de la ciudad.

El advenimiento de la radio en Quito, se vincula indudablemente con la llegada de las primeras ondas radiofónicas al Ecuador⁴⁸ y esta a su vez se relaciona con la llegada de la radio a la mayoría de ciudades latinoamericanas como Cuba, México, Argentina, Colombia. Los primeros receptores radiofónicos así como aparatos para la radiodifusión comenzaron a llegar al país desde 1920, que para esa fecha eran considerados extremadamente suntuosos. Alrededor de dos décadas después estos artículos se vuelven algo más accesibles, de ahí que algunas casas comerciales comenzaron a importarlos y venderlos entre las clases medias y altas de la ciudad. Entre las empresas más conocidas que comercializaban equipos de radio recepción en la ciudad eran: Westinghouse, Philips, Emerson, Zenith, Philco, General Electric, RCA Víctor, Andrea Radio, etc., que mediante ofertas y formas de financiamiento lograban que las familias de clase media alta y alta adquirieran aquel equipo novedoso y que prometía mucha información y diversión.

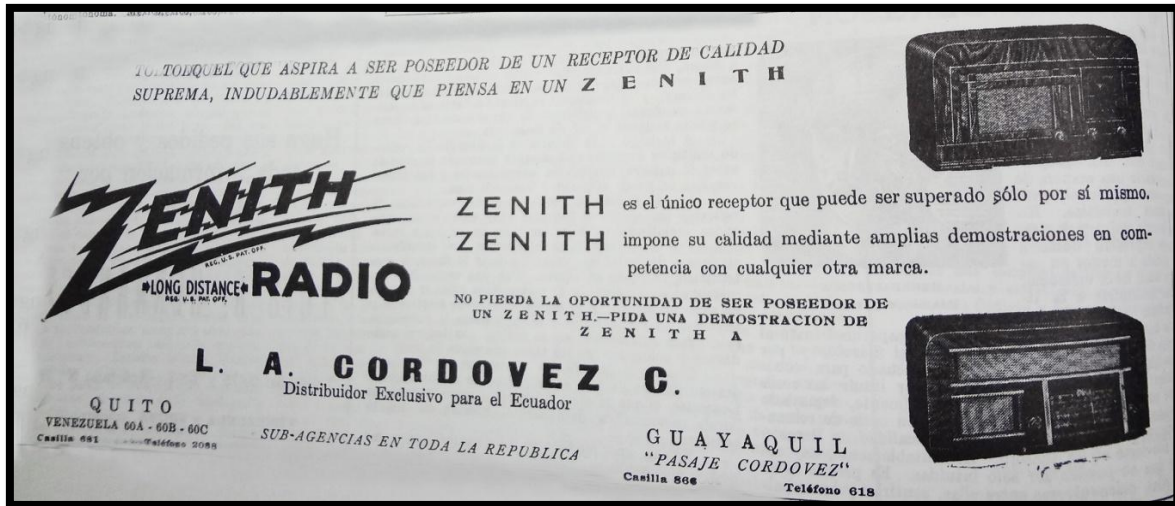
⁴⁸ La radiodifusión llega a Guayaquil según Hugo Delgado Cepeda, aproximadamente en 1926 de la mano de Francisco Andrade Arbaiza quien construyó una estación experimental de radioaficionado, llamada Radio París, autor citado en Álvaro San Félix (1991). Por su parte, el quehacer radiofónico se inició en Cuenca, aproximadamente en 1949 con una clara intención educativa, crítica y de orientación, según manifiesta Juan Campoverde en un artículo sobre La radiodifusión musical en Cuenca publicado en la Revista Opus (1989).



Fuente: ABAEP. Publicidad radio Emerson. Diario El Comercio 1942..



Fuente: ABAEP. Publicidad radio Philco. Diario El Comercio 1942.



Fuente: FCHJJC. Publicidad radio Zenith. Diario El Comercio 1940.

Las primeras emisiones radiofónicas se las realiza en Riobamba desde las instalaciones de una fábrica de tejidos llamada El Prado. Carlos Cordovez Borja, ingeniero electrónico de la Universidad de Yale en 1910, instaló en las inmediaciones de su fábrica la primera emisora del Ecuador. El junto a su esposa, Luis Cordovez, Rafael Muller, Luis Avilés entre otros

invitados se integraron al privilegiado mundo radioaficionado e integraron en aquel entonces el club de comunicadores independientes (San Félix, 1991).

Consecutivamente, las ciudades de mayor importancia nacional –Quito por ser la capital de la República y Guayaquil por tener el puerto de mayor importancia del país, condiciones que facilitaron la adquisición de aparatos emisores y receptores de radio–registraron la inauguración de varias radios a partir de la década de los treinta, como Ecuador Radio en 1930, Radio La voz del Litoral en 1933, Radio Ondas del Pacífico en 1935, Radio El Telégrafo en 1936 en Guayaquil; o la Radio HCJB en 1930, Radio Bolívar en 1933, Radio Nariz del Diablo en 1938, Radio Quito en 1940 en Quito. Ante el inminente crecimiento radiofónico desde 1928 y a lo largo de las décadas posteriores, la actividad radioeléctrica y radiofónica fue regulada a través de reglamentos y normativas que establecían la asignación de frecuencias, las características que estas debían tener, los usos que se las podía dar y su clasificación de acuerdo con las funciones que estas desempeñaban. En este sentido, como sostienen Ibarra y Novillo (2010) a partir de la década de los treinta se produjo un considerable aumento en las estaciones de radio y en el ejercicio de la radiodifusión; la conformación de emisoras formales integradas por equipo radiotécnico, locutores, libretistas, era la tónica en el surgimiento de las estaciones radiofónicas de la época. En años posteriores, hasta aproximadamente la década de los 60's, se alcanzó un importante periodo de consolidación de la radiodifusión tanto en el ámbito local como nacional.

La historia de la radiodifusión en Quito se inicia con la creación de una emisora experimental del Estado por el año de 1929, a la que originalmente se le otorgaron las siglas HC1DR, luego HCK, y que posteriormente la llamarían Radio Nacional del Ecuador. Gracias a la iniciativa del señor César Semante y Victoriano Salvador, que después de una prolija recopilación de material proveniente de los radioaficionados de la ciudad, lograron instalar esta emisora de tipo rudimentario, que alcanzaba una potencia de 15 w. y que inicialmente transmitía eventos deportivos desde el antiguo Coliseo de San Blas, difundía expresiones artísticas y culturales del país. No obstante, el fin estatal con el que se renovaba la concesión de esta frecuencia de “*servir los intereses de la patria y promocionar sus valores fundamentales*” nunca se alcanzó, ya que el Estado no presupuestaba lo necesario

para que este medio de comunicación se convierta en una verdadera herramienta de apoyo en la gestión gubernamental y de servicio a los ciudadanos/as (San Félix, 1991).

Posteriormente y de la mano de las misiones evangélicas llegadas en el siglo XIX al país, cinco parejas: Clarence y Katherine Jones, Ruben y Grace Larson, David y Erma Clark, John D. y Ruth Clark y Paul y Bernice Young, en su misión de difundir la palabra de Dios por todo el mundo, eligen a Quito, por sus óptimas condiciones geográficas para la radiodifusión y por la flexibilidad en conceder licencias de radios para extranjeros, se decide construir una emisora que contribuya con el trabajo evangelizador y amplíe el público de recepción de su mensaje. De este modo, esta iniciativa de carácter religioso se constituyó en la primera emisora radial en la ciudad, misma que el 31 de diciembre de 1931 sale al aire con el nombre de Radio HCJB La Voz de los Andes. Los creadores de esta radio buscaron una significación para las siglas de la frecuencia concedida, así Ruben Larson articulando las propuestas de sus compañeros con la suya, sugirió ‘Hoy Cristo Jesús Bendice’ y cuya correspondencia en inglés sería ‘Heralding Christs Jesus Blessings’ (World Radio Missionary Fellowship, 1991) otorgándole desde sus siglas una identidad estratégicamente evangelizadora.

Su programación consistía en la emisión de programas que formen a la población en valores cristianos, que difundan la palabra de Dios y que inviten a la población al cristianismo. Bajo esta premisa y después de haber transmitido en quichua desde 1932 en Ecuador, la gran potencia que esta emisora ostentaba a nivel latinoamericano –para la década de los 70’s contaba con un transmisor de 500 kw., que permitía transmitir programación durante 75 horas seguidas y en 18 idiomas por AM–, la radio HCJB se consagró en la estación de radio de mayor potencia en el país e incluso a nivel regional. En años siguientes, la emisora pasó de amplitud modulada (AM) a frecuencia modulada (FM), e incluso en 1961 inauguró la primera televisora ecuatoriana con el nombre de HCJVTV (San Félix, 1991). Como se ve, los pioneros en implementar las nuevas tecnologías de la comunicación –radio y televisión- a nivel nacional estuvieron vinculados a las misiones evangelizadoras cristianas y al presupuesto que estas manejaban para difundir su creencia a lo largo de estos últimos dos siglos en el país.

Seguidamente, se creó Radio El Palomar en 1934 a cargo de Leonardo Ponce Pozo que funcionó hasta 1948; Radio Teatro Bolívar en 1936 de propiedad de Manuel Mantilla Mata; Radio Colón en 1938 también de Manuel Mantilla Mata; Radio Nariz del Diablo en 1938 que fue fundada por la Empresa de Ferrocarriles a cargo del Gral. Ricardo Astudillo y en honor al tramo más peligroso del recorrido del ferrocarril hacia la costa su nombre.

Ya para 1940 se lanzó al aire Radio Quito de la mano de los hermanos Carlos y Jorge Mantilla Ortega⁴⁹, dueños de la empresa El Comercio. En este diario al igual que en la Revista Cultural Línea –editada por la misma empresa– se promocionaba repetida y ostentosamente, las emisiones de prueba de la radio al inicio y luego su pronta inauguración el día 18 de agosto de 1940, al igual que su prometedora programación. Sus siglas eran HCQR, 223, 94 mts. 1339 kc. onda larga y 50,25 mts. 5970 kc. onda corta (San Félix, 1991). De manera general, la programación transmitida en la mayoría de las radios, incluida la de la Radio Quito, giraba en torno a noticias nacionales e internacionales, música, radio-dramas, transmisión de eventos deportivos, entre los más importantes. Esta radio al crearse dentro de la empresa informativa dueña de uno de los diarios de mayor circulación a nivel nacional, se constituyó en un importante referente radiofónico gracias a su significativa sintonía.

Cabe mencionar que la Empresa El Comercio, de propiedad de los hermanos Mantilla Ortega, producía el diario El Comercio, El Últimas Noticias, La Revista Cultural Línea, La Radio Quito, que para esta época esta empresa ya se constituía como un emporio comunicativo que se encargaba de algún modo de circular mediante sus diversos medios de comunicación entre la sociedad local y nacional criterios afines a sus intereses de clase, garantizando su legitimidad y permanencia

⁴⁹ La familia Mantilla desde inicios de siglo XX se constituyeron en dueños de varias empresas en la ciudad, “los hermanos César y Carlos Mantilla Jácome se propusieron desarrollar varios negocios en la pequeña, en aquel entonces, ciudad de Quito. Entre sus proyectos contaron: una agencia de carruajes, el primer hipódromo de la ciudad, la imprenta El Comercio (que más tarde se convertiría en el diario del mismo nombre) y la Empresa de Teatros y Hoteles de Quito. La Empresa de Teatros y Hoteles de Quito C.A. se fundó en 1.945. Comprendió una cadena de varios teatros cinematógrafos y hoteles. Los inmuebles dentro de la ciudad de Quito, fueron: el Teatro México, Teatro Cumandá, Teatro Puerta del Sol, Teatro Bolívar, Teatro Variedades, Teatro Central, Teatro Alameda, Teatro Colón, Hotel Colonial, Hotel Crillón, Hotel Royal y Hotel Columbus” (s/r <http://www.teatrobolivar.org/paginas/historia.html>).

Otras radios que se estrenaron entre los años cuarenta y sesenta, es decir en la época de auge de la radiofonía en Quito fueron:

Tabla 2. Radios que se inauguran entre los cuarenta y sesenta

RADIO	AÑO	FUNDADOR
La Voz de la Democracia	1943	Azis Noe Mucarzel
Emisora Gran Colombia	1944	Jorge Cabezas
Radio de la Casa de Cultura	1944	Casa de la Cultura
Libertad y más tarde Radiodifusora Luz de América	1949	César Pesantes y el cura César Dávila
Radio Nacional Espejo	1949	Oswaldo Núñez Moreno
Radio Atahualpa	1950	Carlos Larrea Córdova
Emisora Central	1953	Luis Rivera y Luis Calderón
Emisora Cosmopolita	1951	Numa Pompilio Castro
Radio Municipal de Quito	1954	Alcaldía de Rafael León Larrea
Radio Victoria	1954	Patrocinada por Cervecería Victoria y con la dirección de Gonzalo Proaño
Radio Tarqui	1955	Gustavo Herdoíza León
Radio Cordillera	1955	Edison Terán, director.
Radio Xavier	1957	Padre José Ugarte creador y director.
Radio Panamericana	1959	Pablo Rivadeneira, director.
Radio Consular	1960	Edmundo Grijalva
Emisoras Jesús del Gran Poder y Francisco Stereo	1961	Padre Franciscano Francisco Fernández
Radio Éxito	1961	José Rodríguez Santander
Radio El Tiempo	1962	Pablo Rivadeneira, gerente.
Radio Ecuatoriana	1962	Eduardo Granja Estrella, director y gerente.
Núcleo Radion	1963	David Gleason
Radio Gemas	1964	Raúl Jarrín, director y Jesús Marinas Alvarez y Rigoberto Rodríguez propietarios.
Radio Marañón	1966	Ligia Wilches de Garcés

Fuente: Cuadro realizado por la autora con información de Álvaro San Félix (1991).

RADIO "QUITO"
LA VOZ DE LA CAPITAL

PRESENTANDO SIEMPRE LAS MAYORES
 ATRACCIONES ARTISTICAS
 HOY UN VERDADERO DESFILE
 DE EXITOS

12 y 30 p. m.
 FLOR SILVESTRE
 ZENAIDA GONZALEZ
 Y LA ORQUESTA TIPICA ARGENTINA
 (Penúltima audición)

1.00 p. m.
 EL INDIÓ MARIANO

Feliz humorista criollo, personaje
 artístico de indiscutible valor

1.15 p. m.
 LOS BARREROS

El más calificado conjunto nacional

7.15 p. m.
 "A LOS TOROS"

Comentarios taurinos de gran actualidad

8.00 p. m.
 LUZ DEL MAR

La cancionera fiel intérprete de las
 melodías argentinas

8.30 p. m.
 12º emocionante episodio de
 "EL RESUCITADO"

La novela radiofónica de Leonardo Páez

8.45 p. m.
 Los máximos cancioneros, criollos
 BENITEZ Y VALENCIA

9.00 p. m.
 Despedida de las Estrellas
 FLOR SILVESTRE Y ZENAIDA GONZALEZ
 CON SU ORQUESTA TIPICA ARGENTINA

10.00 p. m.
 HUBERTO SANTACRUZ

Artífice del piano criollo

ANUNCIE EN RADIO "QUITO"
LA VOZ DE LA CAPITAL
Y no habrá competencia en sus negocios
ANUNCIAR ES VENDER

RADIO "NACIONAL ESPEJO"
 DE LA CORPORACION ECUATORIANA DE
 BROADCASTING

**LOS MEJORES PROGRAMAS-
 DESTACADOS CONJUNTOS-
 UNA EMOCION DISTINTA-
 EN CADA ESPACIO RADIAL-**

TRES CICLOS DE AUDICIONES:

Mañana 6.30 — 9.30 a. m.
 Medio día 11.45 — 2.15 p. m.
 Tarde y noche 5.00 — 11.00 p. m.

1.111 Kcs.—270 metros.; 4.750 Kcs.— 63.16 mtrs.

Fuente: FCHJJC.
 Publicidad de Radio
 Nacional Espejo.
 Revista Gráfica Nacional
 Línea 1941.

**EMISORA
 GRAN COLOMBIA**
 Presentan

LOS PROGRAMAS DE
 MAYOR EXITO Y NOVEDAD
 EN EL PAIS

LA VOZ DEL HOGAR

QUITO — ECUADOR
 Casilla Nº 2246

CONCESIONARIOS DE PUBLICIDAD "Estrellas del Mundo"

Fuente: ABNCC. Publicidad
 de Radio Quito.
 Diario Últimas Noticias 1942.

Fuente: FCHJJC
 .Publicidad de Emisora
 Gran Colombia.
 Revista Gráfica Nacional
 Línea 1941.

Impacto social de la radiodifusión en la ciudad.

La llegada de la radiodifusión a Quito cambió por completo la forma de entender las comunicaciones de aquel entonces. Pasar de la lenta información local, emitida mayoritariamente desde la prensa escrita, a la información oral casi instantánea que

proporcionaba la radio, implicó para los habitantes de la ciudad del segundo tercio del siglo XX una transformación en la forma de comprender el proceso comunicativo, lo que incluso significó una manera de traspasar fronteras internacionales en cuanto a noticias, cultura y música se refiere.

Con la inauguración de la Radio Quito, algunos medios de comunicación impresa reflexionaron sobre la trascendencia de la llegada de la radiodifusión al Ecuador. En este sentido, el diario El Comercio en un artículo de opinión publicado el día 19 de agosto de 1940⁵⁰ se manifiesta que la llegada de la radio y la práctica radiofónica al país simboliza estar sintonizados con los avances de la civilización y que las radiodifusoras en la actualidad se constituyen en herramientas fundamentales de propaganda y cultura. Esto muestra que a la par de la innovación tecnológica que la modernización trajo consigo, los habitantes de Quito comenzaron a percibir cambios en cuanto a formas de pensar, de relacionarse, de comunicarse, de comportarse, de consumo cultural, de percibir y representar la ciudad –más cerca de los avances de la civilización–, en otras palabras se estaría construyendo una nueva forma de practicar la ciudad.

La incorporación de la radio a la dinámica urbana quiteña fue bastante gradual ya que en los primeros años los equipos de recepción radiofónica se constituían, como ya se mencionó, en artículos de lujo que únicamente los sectores más adinerados de la capital los podían adquirir. De hecho, cuando la radio HCJB salió al aire en 1931, la programación fue recibida únicamente por 6 radios en todo Quito (World Radio Missionary Fellowship, 1991). Si se relaciona el costo de algunos productos de la canasta básica familiar con el valor de una radio a inicios de la década del cuarenta, se verá lo ostentoso que significaba adquirir una radio para aquel entonces. Por un lado, según una lista de precios publicada en el diario El Comercio del mes de agosto de 1942⁵¹, la libra de arroz costaba 0,60 sucres, la libra de azúcar 0,55 sucres y la libra de carne de primera clase valía 1,40 sucres, y por otro lado los almacenes que vendían y promocionaban los radiorreceptores ofrecían formas de financiamiento para costear los 1.600 sucres que valía una radio portátil de 6 tubos⁵². En

⁵⁰ FCHJJC.

⁵¹ ABAEP.

⁵² Información tomada de una publicidad del diario El Comercio. Enero 1947. FCHJJC.

este sentido, la adquisición de estos artefactos resultaba para la clase popular inalcanzable, para la clase media un esfuerzo económico considerable y para la clase alta un avance tecnológico por el que debían optar. No obstante, incluso por las formas de financiamiento que los almacenes ofrecían a sus clientes, este artefacto se democratizó medianamente y comenzó a ser adquiridos por un sector más amplio de la población, sin embargo todavía se lo consideraba un artículo que no toda la población podía alcanzar.

Los impactos que la llegada de la radio a la ciudad causó en términos sociales, se pueden desprender retomando la noción de *prácticas de escucha* (Ibarra y Novillo 2010) de radio que la ciudadanía comenzó a adquirir con la paulatina inserción de este medio de comunicación en el contexto urbano. Por ejemplo, a inicios de la década de los treinta, con el fin de que la ciudadanía incorpore el hábito de escuchar radio a su vida cotidiana, las primeras emisoras formalmente conformadas se valieron de diferentes estrategias a nivel de espacio público para promocionar este nuevo estilo de comunicación. La radio HCJB en sus primeros años de emisión colocaba parlantes en algunos espacios públicos del centro de la ciudad con el fin de que la mayor parte de la población escuchara la programación, de ahí que la gente se aglomeraba para enterarse de lo emitido y de algún modo empaparse del funcionamiento de este nuevo medio, adicionalmente en 1936 esta misma emisora creó una radio móvil que mediante la utilización de altoparlantes divulgaba mensajes religiosos a lo largo de su recorrido. Debido a la sensación y curiosidad que este medio ocasionó, gradualmente fue ganando protagonismo en los quehaceres de la ciudadanía capitalina. Otra experiencia que evidencia la trascendencia de la llegada de la radio y la modificación de prácticas sociales en la ciudad narra Álvaro San Félix al respecto de la actividad de la Radio Estación El Prado en el accidente que cobró la vida de Carlos Gardel en la ciudad de Medellín en 1935:

La noticia en Quito fue recibida por los radioaficionados a las 6 de la tarde. La gente se aglomeró en la Plaza del Teatro y otros lugares donde se habían instalado altoparlantes para escuchar las audiciones que se retransmitían a través de Radio El Prado en Riobamba. El accidente fue transmitido por la Voz de la Víctor desde Bogotá y la gente aglomerada escuchó hasta las 9 de la noche, límite de la vida nocturna en Quito (San Félix, 1991:32).

En este tipo de encuentros ciudadanos en lugares públicos se producían de forma espontánea, donde la población pobre, media y adinerada se arremolinaban sin importar quién estuviera a lado para acceder a la información, que para muchos de ellos en su ámbito privado –hogares– les era completamente escasa. El único lugar donde las informaciones llegaban a la población, sin importar la clase social y el poder adquisitivo que a su vez determinaría el medio de llegada de los acontecimientos hasta las personas, eran los espacios públicos donde ciertas radios colocaban altoparlantes para promover el consumo radiofónico en los habitantes de la urbe.

Por otro lado, la radio se constituyó también en un elemento re-organizador del espacio privado. En la década de 1940 por el limitado acceso a los equipos receptores de radio que tenía la mayor parte de la población residente en Quito, la radio propiciaba el encuentro social no sólo entre familiares sino entre las personas conocidas más cercanas. Así este medio de comunicación se convirtió en un elemento importante de socialización. La radio se escuchaba en grupo en la casa del vecino, del amigo o del familiar dueño del radioreceptor, que era colocado en el centro de la reunión y toda la atención y conversaciones giraba respecto a este artefacto,

Nosotros como no teníamos radio en la casa, nos íbamos donde papá Mesías a oír la novela una que se llamaba Viviana [...] pasaban como a las 7 de la noche, nos íbamos todas las noches con mi hermana, nos metíamos en la casa de papá Mesías así como coladas pero igual escuchábamos la novela, mientras el se paseaba por la sala y de vez en cuando preguntaba: ¿Qué diske pasa con la tal Viviana?...⁵³.

Esta práctica poco a poco fue sustituyendo el proceso de socialización *cara a cara* tradicional tanto en términos familiares como barriales de la integración social del Quito antiguo (Ibarra y Novillo, 2010).

Otro hecho que permite dar cuenta de la importancia social de la radio en la urbe fue el fatídico radio-teatro *La guerra de los mundos* transmitido por radio Quito en febrero de 1949. Que debido a un inadecuado manejo de la información previa a la emisión de este radio-teatro, la población de Quito al asumir como verdadero el argumento de este drama – invasión extraterrestre a la ciudad–, por la credibilidad que este medio ostentaba y por lo realista de la producción de su radio-teatro, la población entró en una grave situación de

⁵³ Entrevista a Francisca Meythaler. Quito, 20 de junio de 2013.

pánico al saberse invadidos por extraterrestres. La ciudadanía al constatar que se trataba de la puesta en escena de una novela inglesa decidió quemar las instalaciones de Radio Quito con muchos de los integrantes de la radio y del diario El Comercio, que funcionaba en el mismo edificio. La radio fue capaz de movilizar por pánico y angustia del ataque marciano a la mayor parte de población de Quito, misma que horas más tarde en franca indignación y enojo arremetió contra el medio de comunicación.

Finalmente, otro de los incidentes que muestra la importancia cotidiana que adquirió la radio fue una anécdota que recuerda el actor Oscar Guerra cuando interpretaba el personaje del abuelo malo en la radio-novela *'El Derecho de Nacer'*. Oscar Guerra en el libro Testimonios del radio Teatro en Quito cuenta que una noche después de interpretar el papel que le habían asignado en dicho radio-dramatizado, el actor iba rumbo a su casa a descansar, cuando un grupo de gente lo escucha, le reconocen la voz y lo asocian con ese personaje que cometía tantas maldades en la novela, razón por la cual le propinaron golpiza que el actor comenta que a duras penas alcanzó a llegar a su casa y que de ahí fue trasladado rápidamente hasta un policlínico para que le curasen las heridas (Guerra, 2008). Este tipo de sucesos evidencian el grado de empatía que la población mantenía con la radio, que llegaba incluso hasta tornarse como personal los conflictos afectivos de las radio-novelas transmitidas.

Ante la inminente explosión del fenómeno radiofónico entre la década del treinta al sesenta dado por la masiva conformación de radios legalmente constituidas, la emisión de programas de distintos géneros radiofónicos, el importante nivel de sintonía que alcanzó y la credibilidad que construyó este medio de comunicación, generó un importante impacto social a partir de la comprensión y apropiación del mensaje radiofónico. De ahí que sucesos como el incendio de Radio Quito, lo acontecido con Oscar Guerra o considerarse de tal o cual barrio de Quito, da cuenta del proceso de incorporación de la radio a la cotidianidad ciudadana y refleja la importancia que adquirió este medio en el ámbito urbano.

Cabe mencionar que una de las razones por las que la radiofonía consiguió este relativo nivel de éxito fue la creatividad y estrategia con que los programas de radio eran puestos al aire en aquella época. Los directores de las radios se valían de los distintos

géneros radiofónicos para llegar al público de manera específica con su programación diaria, que respondía a una agenda mediática planificada a partir de los intereses de los dueños de los medios de comunicación y sus auspiciantes. Uno de los géneros que mayor impacto causó, por la originalidad y gran realismo en la mayoría de ciudades latinoamericanas y por su puesto en Quito fue el radio-drama. La distinta gama de formatos que implicaba este género radiofónico como radio-dramas unitarios, radionovelas, radioteatro, series dramatizadas, fundamentadas en el talento de las grandes actrices y actores, equipo radio técnico, directores, narradores, etc., contribuyó para que productos de elaboración nacional e internacional se convirtieran en los más sintonizados por los capitalinos.

El radio-drama en Quito

La radio llegó a Ecuador, en la misma época que al resto de países de América Latina – década de 1920– y su desarrollo y auge pudo haber tenido muy pocos años de diferencia entre lo local y lo regional. Al referirse al género dramático, se verá que países como Argentina, México, Cuba y Venezuela registran sus primeras producciones a lo largo de los años treinta o a inicios de los cuarenta. Quito vivió el auge de este género radiofónico en la década de los cuarenta y cincuenta, en producción nacional pero sobre todo en la adaptación de guiones de radionovelas y series dramatizadas importadas de Cuba o México. Al respecto, José Ignacio López Vigil, comenta que las radio-novelas inicialmente eran vendidas al peso, es decir se exportaban los libretos en papel –ya que aún no se perfeccionaban los mecanismos de grabación– para que los países compradores los volvieran a editar⁵⁴.

⁵⁴ Una radio compraba por ejemplo *“tres kilos en libretos de radio novelas”*, una vez leídos se los adaptaba al contexto del país o ciudad en el que se iba a transmitir y se escogía el elenco de actores y actrices más idóneo para su interpretación y eventualmente locaciones propias en las que se desarrollarían las escenas. Por ejemplo, la radio-novela escrita por el cubano Félix Ciagnet *‘El derecho de nacer’* fue transmitida por primera vez en Cuba en 1948, posteriormente, en la década del 50 los libretos fueron traídos hasta el país y adaptados al contexto local, lenguaje, acento, actores y actrices, etc. Lejos de que este proceso de adaptación al medio en el que se transmitiría el producto constituya un perjuicio para la sintonía de la radio novela significaba una potencialidad, ya que requería se cumpla una de las cualidades fundamentales del género dramático: la cercanía o familiaridad que el producto debe guardar con los radioescuchas para que

La producción académica registrada hasta el momento al respecto de la actividad radiofónica en Quito, dificulta ubicar a ciencia cierta el inicio exacto de la producción radio-dramática en la urbe. No obstante, a continuación se mencionará algunos posibles antecedentes que dieron paso a esta importante actividad radial en la capital.

El recorrido histórico.

Quito en la década de 1920 registró un importante auge de la actividad teatral, incluso Fernando Jurado sostiene que “Quito es la meca en América del teatro”⁵⁵ y esto se reflejaba en que se ofrecía hasta tres funciones de teatro a la semana en la ciudad. No obstante a principios de la década de los treinta esta actividad entra en crisis. Según el criterio de este autor, el teatro muere porque se satura e inicia su declive. Bajo estas condiciones de crisis, actrices y actores de teatro buscarán un nuevo espacio de sustento y actividad, incursionando en las insipientes producciones radiales de finales de los años treinta, que para los años cuarenta y cincuenta se van perfeccionando. Este factor podría constituirse en uno de los antecedentes con el cual se constituye el género dramático en la producción radiofónica en la capital.

De acuerdo con las evidencias encontradas, Radio Quito era una de las emisoras que se destacaba por la puesta en escena de diferentes programas radio-dramáticos. El grupo que trabaja en la producción de estos programas dramáticos se llamaba ‘Teatro del Aire’ y era el que en su mayoría interpretaba tanto historias antiguas como contemporáneas. En julio de 1942⁵⁶, el diario Últimas Noticias publica justamente un editorial en el que hace referencia a las innovadoras prácticas que la radio estaba llevando a cabo y el beneficio que estas producciones significa para la sociedad. Aquí un extracto de lo mencionado

Entre las mejoras que ha implementado el Radio Quito queremos señalar una, y no solamente porque nuestra opinión repare en una excelencia, sino porque así lo ha reconocido la totalidad de los oyentes. Y al referirnos a este particular nos hacemos eco del concepto justamente generalizado con respecto al teatro en el radio o la radioteatralización para emplear el término que se emplea con toda propiedad.

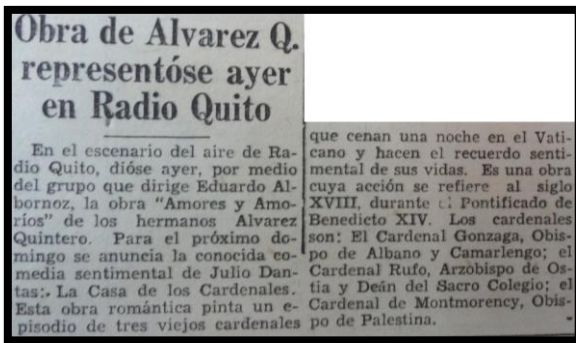
se involucre en la trama y la sintonice. Esta cercanía estaría dada por la interpretación de los personajes; uno de un lenguaje específico, acento, sonidos, etc.

⁵⁵ Entrevista a Fernando Jurado Novoa. Quito, miércoles 26 de junio de 2013.

⁵⁶ ABNCC.

En el radio Quito la compañía de artistas que él mantiene y estimula, está presentando obras de ayer y hoy, con buen sentido de elección y adecuadamente llevadas a este escenario invisible que tiene la virtud de suscitar proposiciones imaginativas y que, acaso, significa un mayor atractivo para los oyentes que se deleitan con los parlamentos de obras como la de Issacs y las Sonatas de Valle Inclán y se prefiguran, en la mente, los caracteres de los personajes (El Comercio, 1942: 6).

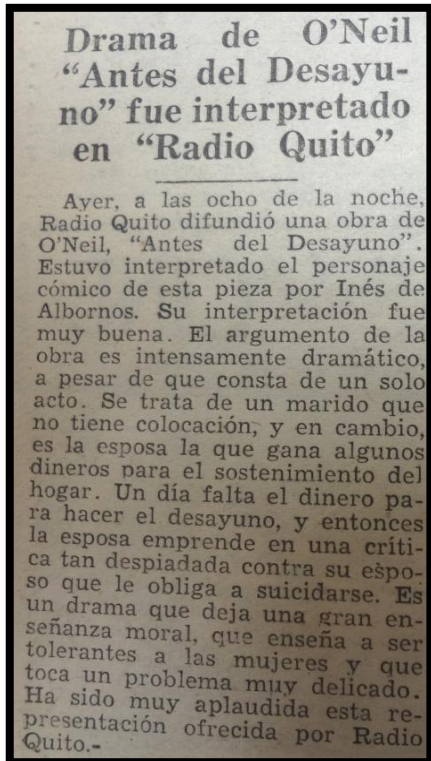
Entre las obras que radio-dramatizó Radio Quito en un sólo mes, para dimensionar la cantidad de radio-teatros que se dedicó producir y que fueron noticia en el diario Últimas Noticias estaban:



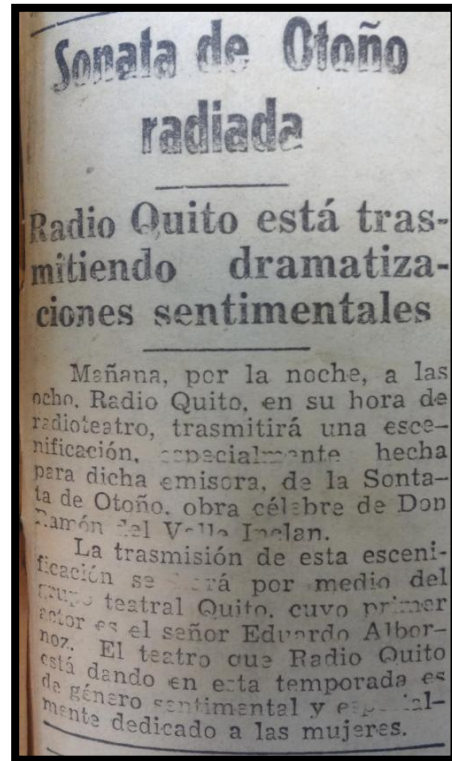
Fuente: ABNCC. Noticia sobre experiencia radio-teatral en Radio Quito. Diario Últimas Noticias, 27 julio de 1942.



Fuente: ABNCC. Noticia sobre experiencia radio-teatral en Radio Quito. Diario Últimas Noticias, 3 julio de 1942.



Fuente: ABNCC. Noticia sobre experiencia radio-teatral en Radio Quito. Diario Últimas Noticias, 20 julio de 1942.



Fuente: ABNCC. Noticia sobre experiencia radio-teatral en Radio Quito. Diario Últimas Noticias, 18 julio de 1942.

La realización de los diferentes formatos dramáticos implicaron en la década de los cuarenta, un considerable esfuerzo por la falta de condiciones y formación en las que se encontraban actores, actrices, radiotécnicos, libretistas, narradores, etc. Hugo Vernel, uno de los hombres que trabajó por el auge de género dramático a nivel local, ante las condiciones empíricas con las que se desarrollaba las radio-novelas en su época inicial decide organizar un taller de formación radio—teatral. A este acuden una cantidad considerable de colegas de la Radio la Voz de la Democracia para aprender diferentes técnicas que garantizarían la elaboración de un mejor producto radiofónico dramatizado. Las cualidades que un actor o actriz e incluso radiotécnico no eran sencillas, entre ellas se exigía puntualidad, responsabilidad, buena lectura, involucrarse en el personaje asignado, entre otros requisitos básicos para incursionar en el mundo de la realización de radio-dramas (Ulloa Coppiano, 2013).

Así mismo otro de los potenciales con los que contó la radio en aquella época para la elaboración de historias ficcionadas fue la creatividad, practicidad e imaginación con la que se realizaban los efectos sonoros especiales

El efecto de fuego se conseguía arrugando papel carbón o celofán; la puerta que chirriaba era un carrizo torcido lentamente; una lavacara con agua servía para nadar y hasta para ahogarse si el libreto lo exigía; la comunicación telefónica se conseguía con un vaso frente a la boca; los besos se daban en la propia mano; el galopar de caballos eran golpes rítmicos sobre el pecho; los pasos se hacían sobre una tabla y todo efecto se realizaba en el estudio (San Félix, 1991: 148).

Como ya se mencionó, Quito fue escenario de un sin número de producciones dramáticas consolidadas específicamente en la década de 1940. Uno de las primeras personas que trajo a la ciudad el radio-teatro fue el español-argentino Antonio Lujan con libretos conseguidos eventualmente, mismo que alcanzó importante renombre en su quehacer (Guerra, 2008). Sin embargo, Edmundo Rosero, quién reemplazaría al famoso Antonio Lujan en la Radio Bolívar en 1948, se constituye otra pieza fundamental al hablar del surgimiento del género dramático en la ciudad. Rosero se constituyó a lo largo de la década de los cuarenta en uno de los primeros ecuatorianos que comenzó a producir radio-dramas en la ciudad. Rosero a partir de la década del cuarenta comenzó a adaptar novelas de origen ecuatoriano para la radio en formato de radio-teatro, posterior al éxito conseguido en esta iniciativa decide adaptar novelas de origen extranjero al mismo formato como *Doña Bárbara* famosa obra del cine mexicano. Así, este quiteño comenzó a constituirse como libretista y productor de dramatizados radiofónicos de gran valía. Después de algunos años de experiencia en el quehacer radio-dramático que implicó entablar relación y amistad con varios actores y actrices del ámbito, decidió organizar la Compañía Radio-teatral “Artistas Unidos del Ecuador” en 1948 cuyos primeros integrantes fueron: Gonzalo Portugal Proaño, Jorge Salcedo, Víctor Vaca Ibarra, Federico Terán Rivadeneira, Eva Morillo, Marcela Ordoñez (Rosero, 1951).

Otro de los actores que causó gran impacto, dentro de los programas dramatizados de humor, costumbrismo y comentarios políticos y que logró mantener su personaje por casi 20 años en la radiodifusión fue Wigberto Dueñas. Con su personaje de “El Indio Mariano” creado desde el año 1942 hasta aproximadamente 1960 cautivó a los radioescuchas con sus

diálogos cotidianos y su muy particular forma de expresión. Jorge Rivadeneira (2013), compañero y amigo de Wigberto Dueñas por trabajar en el Grupo El Comercio Quito recuerda,

[...] Yo lo conocí, traté y fui amigo del Indio Mariano. Era un gran imitador de la forma de hablar indígena, de hecho lo conocían más como *'el indio Mariano'* que como Wigberto Dueñas. El era un comentarista de la vida local, muy hábil para personificar y hablar como indígena. Su personaje duró mucho tiempo, yo diría como unos veinte años o por ahí porque a la gente le gustaba mucho escuchar los comentarios de la vida quiteña que el hacía, con acento indígena y con humor...⁵⁷

Otra de las obras de importante sintonía en la década de los cuarenta fue “El violín del Gitano”, transmitida por la Radio Quito en 1945. Sus directores fueron Antonio Lujan y Gonzalo Proaño, y con la actuación de Gloria Ortiz, América Chiriboga, Ana Raquel Grueso, Matías Ulloa Coppiano, Miguel Ángel Cazáres. Obra comentada favorablemente incluso por colegas contrincantes sobre el gran éxito que alcanzó en la década de desarrollo del género de ficción en las radios locales.

Una de las producciones radio-dramáticas de mayor audiencia en la ciudad está “El Derecho de Nacer” transmitida por radio Espejo en 1952, con una duración aproximada de 9 meses. En esta adaptación contó con la participación de Gonzalo Portugal, Oscar Guerra, América Chiriboga, Gonzalo Proaño, Nelly Granja, Antonio Ulloa Coppiano, Ana Raquel Grueso, Aidé Ruiz. Antonio Ulloa Coppiano menciona que las personas dejaban de hacer sus actividades diarias al momento de transmisión de la radio-novela, con frases como *'ya que horas son?... Ay carajo ya comienza la novela, vamos, vamos...'*⁵⁸, y sólo después de la finalización del capítulo, la gente retomaba sus quehaceres cotidianos.

Según el testimonio de Gonzalo Proaño (2013), hijo del actor de radio-teatro del mismo nombre, comenta que después de finalizar la radio-novela “El Derecho de Nacer” una de las novelas de mayor éxito económico en Quito y en la que su padre había trabajado, pudo acceder a la frecuencia de una emisora. Gonzalo Proaño, casado con otra importante actriz del medio radiofónico Gloria Aidé Ruiz –mejor conocida como Alma Nury– en su decidida inclinación por el género radio-dramático constituyen la Radio Victoria. El *slogan* de esta

⁵⁷ Entrevista a Jorge Rivadeneira. Quito, 28 de junio de 2013.

⁵⁸ Entrevista a Antonio Ulloa Coppiano. Quito, 13 de junio de 2013.

emisora decía: “la catedral del radio-teatro ecuatoriano” debido a que alcanzaron a tener tres grupos de radio-teatro para la producción de productos radio-dramáticos,

Uno o dos de estos grupos hacían por la mañana y por la tarde hacía un tercero, con diferentes historias y dirigidas todas por papá [...]. Papá lo que solía hacer es coger obras de literatura universal y las adaptaba para radio [...] como Ana Karenina, La historia de Federico Chopin, La vida de Goerge Sand, Los miserables, Madame Bovary...⁵⁹.

Tabla 3. Obras del género radio-dramático de la década del cuarenta

OBRA	RADIO	AÑO
Chispazos de Tradición	Quito	1940
Estampas de mi Ciudad	HCJB	1940
Impenetrable	Quito	1941
Obras de Autores Españoles	El Palomar	1941
Álbum Policial	Quito	1942
Teatro del Aire (Asuntos de Perfeccionamiento Urbano e Higiene)	Quito	1943
Chispazos de Tradición (La Vida de Franklin Roosevelt)	Comercial	1943
La Familia Smith	Quito	1944
El Verdadero Enemigo	El Palomar	1944
La Semana al Día	Quito	1944
Estados Unidos y la Industria de Guerra	Oriente Ecuatoriano	1944
Periódico del Aire	HCJB	1944
Ecuador Combatiente	Juventud	1944
Reportajes de Ultratumba	Quito	1944
Cosas de Familia	Quito	1944
Águilas de las Américas	HCJB	1944
Jornadas Heróicas	comercial	1944
Contraespionaje	HCJB	1944
Mi Diario en Berlín	Quito	1944
Teatro del Aire (La crisis del azúcar)	Quito	1944
Aventuras de El Lobo del Mar	Quito	1944
Cuentos de América	Quito	1944
Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo	Quito	1944
Programa de la ictoria	Quito	1944
Radio Teatro de América	HCJB	1944

⁵⁹ Entrevista a Gonzalo Proaño. Quito 17 de Junio de 2013.

El León de Flandes	El Palomar	1944
Familia Luna	Quito	1945
La marca del zorro	Quito	1945
El Ideal de Lidia Morales	La voz de la democracia	1945
El Violín del Gitano	Gran Colombia	1945
Y Apunto la Aurora	Quito	1945
Teatro del Aire (Un Hogar de la Humanidad)	Quito	1945
La Calle del Delfín Verde	Quito	1946
Teatro del Aire (El Capitán Blood)	Quito	1946
A través de los Siglos	Quito	1946
Por Nuestra Capital	Quito	1946
El Cuento de Hoy o Antología del Cuento Fantástico	Quito	1946
Don Quijote de la Mancha	Quito	1947
Cuentos de América	Quito	1947
Alma mártir	Bolívar	1947
El Resucitado	Quito	1947
Cuentos Árabes	La Voz de la Democracia	1948
La Marcha de los Siglos	Quito	1948
Dilemas Humanos	Bolívar	1948
Cuentos de América	Casa de la Cultura Ecuatoriana	1949
La Guerra de los Mundos	Quito	1949
El Estudiante	Quito	1949
Novelas Nacionales	Bolívar	1949
La Madrastra	Quito	1949

Fuente: Ibarra Hernán y Novillo Victoria (2010). *La radio en Quito (1935-1960)*.

Finalmente, una de las radionovelas de mayor relevancia e impacto para la sociedad quiteña fue la readaptación de los libretos de *Orson Welles* de “La Guerra de los Mundos” para transmitida en la ciudad. La novela “La Guerra de los Mundos” fue escrita por el inglés *Herbert George Wells* y publicada por primera vez en 1898. El argumento de esta novela de ficción gira en torno a una invasión marciana en la ciudad inglesa de *Horsel*, posteriormente los extraterrestres continúan invadiendo otras ciudades aledañas –incluso Londres– y destruyendo humanos en su camino. Estos hechos desencadenan el caos y en sus pocas posibilidades los terrícolas huyen y se defienden de tal brutal ataque. Al cabo de

algunos días los marcianos son encontrados muertos como suceso final de la novela. Después de 40 años del lanzamiento de esta novela, el estadounidense *Orson Welles*, un experimentado escritor de radio-teatro que en 1938 decide adaptarla a libretos de radio-novela donde *Grover's Mill, New Jersey* se constituyó en el nuevo escenario de invasión marciana de Estados Unidos. El impacto social que causó fue de importantes proporciones, los ciudadanos de New Jersey y New York entraron en estado de pánico, y comenzaron a huir desesperadamente en busca de refugio y salvación. A pesar de las advertencias transmitidas al inicio de la radio-novela, ciudadanos/as dieron por cierto el hecho, se asume porque la buena calidad de la producción pero sobretodo porque algunas no escucharon el programa desde su inicio y asumieron que se trataba de un noticiero que transmitía información desde el lugar de los hechos.

América Latina también llevó a la radio una readaptación de esta exitosa pero peligrosa radio-novela, años antes de la iniciativa quiteña. En Chile, Radio Cooperativa en 1944 se encargó de transmitir esta historia de ciencia ficción y a pesar de las advertencias de la transmisión de una radio-novel que contaba la invasión marciana, El Jefe Militar organizó a parte de las Fuerzas Armadas para hacer frente a esta crisis (Ibarra y Novello, 2010).

Quito fue otro de los escenarios en el que “La Guerra de los Mundos” demostró las implicaciones sociales que tuvo este medio a mediados del siglo XX.

La Radio Quito gozaba de buena sintonía para la década de 1940, de ahí que el director artístico Leonardo Paéz junto con el actor chileno Eduardo Alcaraz decidieron realizar una readaptación de la novela “La Guerra de los Mundos” y transmitida el 12 de febrero de 1949; diez años después de los estragos causados por esta producción en Estado Unidos. Según Álvaro San Félix (1991), el libreto de esta controversial producción vino junto con Alcaraz en su viaje desde Chile, lugar donde ya se había tenido esta peculiar experiencia radiofónica.

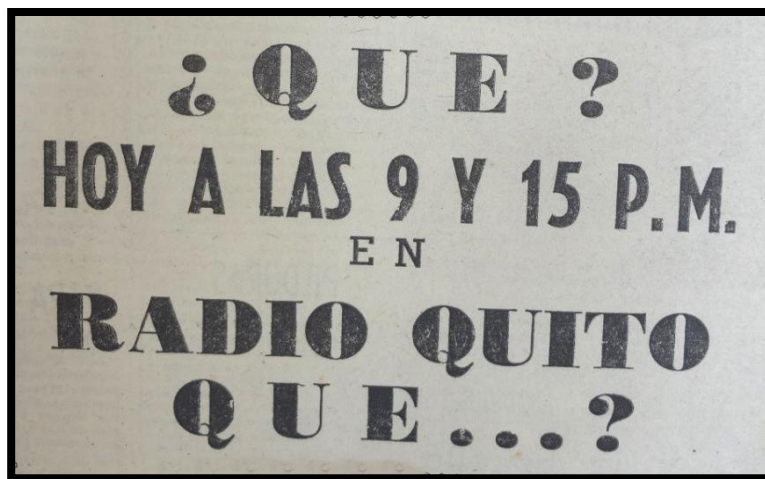
La readaptación realizada entre Eduardo Alcaraz y Leonardo Paéz fue lograda de tal forma que lugares, personajes y situaciones resultaban tan cercanos y cotidianos a la población quiteña, que la historia fue asumida como verdad inmediatamente. Uno de los antecedentes que contribuyó con la veracidad de esta radio-novela fue que se publicó el 10

de febrero de 1949⁶⁰, noticias en el diario Últimas Noticias avistamiento de platillos voladores en Pacto, una población cercana a Quito. Posterior a eso, la programación radiofónica que se promocionaba en ambos diarios –como era costumbre– anunciaba un hecho sorprendente e inesperado el día 12 de febrero a las 9h15 en el diario El Comercio⁶¹, con promocionales como:



Fuente: ABNCC. Anuncio de la presentación de Benítez y Valencia y después la ‘sorpresa’ que tenía preparada la Radio Quito. Diario El Comercio, 8 febrero de 1949.

Fuente: ABNCC. Anuncio de la ‘sorpresa’ que preparaba Radio Quito. Diario El Comercio, 12 febrero de 1949.



Y sin más explicación previa, se lanzó al aire la famosa radio-novela que causó tanta angustia en la población. El suceso comienza cuando se interrumpe a los músicos Benítez y Valencia –uno de los grupos de mayor acogida entre los capitalinos– con una noticia

⁶⁰ ABNCC.

⁶¹ ABNCC.

anunciaba la desintegración de Marte y sus consecuencias en la Tierra. San Félix narra cómo ocurrieron los primeros minutos de la radio-novela:

Cuando el dúo Benítez y Valencia interpretaban la primera canción, Leonardo Páez los interrumpió para comunicar que desde el Observatorio Astronómico de California se informaba que extraños objetos celestes se dirigían a la Tierra. Durante la segunda canción volvió Páez a intervenir, esta vez para comunicar que el mismo Observatorio indicaba que un objeto cósmico se acercaba a la altura de las Galápagos. Y cuando terminaron de cantar la tercera canción Páez alarmado informaba que un platillo volador había descendido en Cotacollao, a dónde él se dirigía para seguir transmitiendo. Allí comenzaba el libreto dramatizado. Casi inmediatamente y hablando a través de un vaso para distorsionar la voz, Páez “reportaba” desde la cercana parroquia la vista de los extraterrestres; y dónde “moriría” después ante la crédula y aterrorizada audiencia (San Félix, 1991).

La reacción de la ciudadanía ante tal impactante noticias fue una incontrolable angustia, terror y desesperación, que buscaban a toda costa huir de las cercanías del lugar del ‘aterrizaje’. La población entró en una franca situación de pánico, la gente gritaba y corría despavorida por las calles, cogían sus vehículos para salir de la ciudad, algunos trataban de llevar las de mayor valor consigo en su carrera hacia un lugar seguro. El evento llegó a tales proporciones que la policía dio la orden de enviar tropas al lugar de los hechos para repeler el ataque de los marcianos del que era víctima la ciudad.

Era tremendo y nos convencimos tanto de eso, que los vecinos nos pusimos de acuerdo y preparamos en frazadas cosas de comer, algo de chompas, amarramos y ya nos íbamos a ir a unas cuevas que eran aquí abajo en el Machángara, cuando estábamos por salir, le da un ataque a mi vecina Bachita Recalde, la traemos acá a la entrada de nuestra casa y mi madre le ponía colonita en el pecho, mi hermano mayor y yo le masajéabamos el dedo de corazón, yo del uno y el del otro, y mientras esto sucedía en la radio se escucha: mis queridos amigos el día de mañana por la misma emisora el siguiente capítulo de La Guerra de los Mundos, gracias por su atención...⁶²

Minutos después la radio invita a los radioescuchas a que vuelvan a sintonizarlos al siguiente día en la emisión de un capítulo más de la radio-novela “La Guerra de los Mundos”. La población se da cuenta de que la historia contada había sido una dramatización, que la invasión marciana era una mentira y que habían sido trágicamente tomados el pelo por Radio Quito. La indignación, la cólera y las ansias de justicia llevó a una población habitualmente apacible a tomar justicia por mano propia. Una enardecida

⁶² Entrevista a Rodrigo Dueñas, hijo de Wigberto Dueñas. Quito, 26 de junio de 2013.

masa de personas, montada en cólera por la burla de la que fueron víctimas llegó hasta las instalaciones dónde funcionaba La Radio Quito y el diario El Comercio, en el centro de Quito, edificio al que después de lanzar piedras y ladrillos procedieron a incendiar sus instalaciones, con varios trabajadores tanto de la radio como del diario adentro, dando como resultado 5 víctimas mortales y decenas de heridos a causa del fuego, el humo, traumatismos, etc.

Pucha había sido mentira la famosa novela. Cuando después de un rato, en la misma emisora se empiezan a escuchar unos gritos, detrás del Panecillo vemos una sombra roja-amarillenta que iluminaba el cielo, cuando dice por la radio: ¡amigos! están incendiando Radio Quito. La gente enojada por tremendo engaño llegó a la Radio Quito a incendiarla y a El Comercio que funcionaba ahí mismo. Nosotros desesperados porque ahí trabajaba nuestro padre y puede que él esté ahí y lo maten, comenzamos a llorar por papá porque no aparecía. P pasamos desesperados esa noche y dos o tres horas más tarde del suceso, llega papá. Nos cuenta que le habían mandado a hacer una crónica y por esa razón le había tocado salir⁶³.

Jorge Rivadeneira (2013), que vivió el hecho de joven y luego se unió a las filas del Grupo El Comercio sostiene que por hacer más dramática y espectacular la transmisión de esta radio-novela, nunca dijeron que se trataba de una dramatización y cuando lo anunciaron –al final del capítulo– ya la gente había corrido y entrado en un estado de pánico colectivo, había sido demasiado tarde y las desgracias estaban a punto de acontecer.

De este modo, emitir una producción con tal nivel de realismo, sin advertir debidamente y de manera consistente a la población sobre el programa que se iba a transmitir, en un contexto en el que la radio gozaba de un altísimo nivel de credibilidad, se podría decir que fue una imprudencia que implicó graves consecuencias en la ciudad y en sus habitantes. La crisis social, las pérdidas humanas y materiales, producto de la indignación colectiva al sentirse objeto de engaño y burla, dan cuenta de la trascendencia social que este medio de comunicación poseía en la década del cuarenta. La radio provocó procesos de histeria y pánico colectivo gracias a la gran sintonía y credibilidad con la que contaba, evidenciando que este medio comenzó a ser parte fundamental en la vida de la gente de la capital y que mediante su programación trascendía de algún modo en el comportamiento de la colectividad urbana.

⁶³ Entrevista a Rodrigo Dueñas, hijo de Wigberto Dueñas. Quito, 26 de junio de 2013.

“Estampas de mi ciudad”, “El Indio Mariano”, “Juan del Pueblo”.

Los programas transmitidos por la radio a lo largo de la década de los cuarenta darían cuenta de las diferentes tendencias culturales que se vivía en Quito y evidenciaban los temas que eran de trascendencia local. Según con la investigación de Hernán Ibarra y Victoria Novillo (2010) las corrientes culturales dominantes que se vivían en la ciudad y que eran abordadas en las producciones radiofónicas eran aquellas relacionadas con la tradición costumbrista, el ámbito cultural católico, la ‘cultura ilustrada’, el mundo de la música, etc.

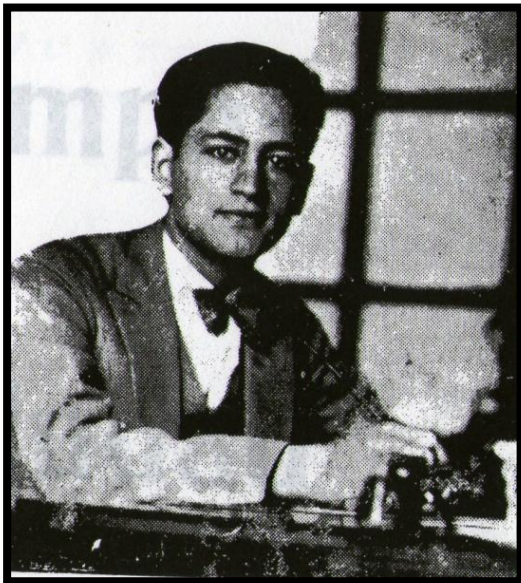
En este punto cabe señalar que una de las corrientes culturales que se practicaba hasta aproximadamente la mitad del siglo XX fue el costumbrismo, esta se constituye en una corriente artística que expresaba a través de la literatura, pintura, crónica, etc. las situaciones, comportamientos, costumbres, procedimientos, usos cotidianos de una sociedad determinada ya sea en contextos urbanos o rurales. La representación de patrones y personajes específicos del orden social en coyunturas típicas, se constituye en una de sus características principales, estas formas fortalecen sin duda la clasificación poblacional de un grupo humano determinado.

Uno de los exponentes costumbristas con los que Quito contó desde la década del treinta fue Alfonso García Muñoz que a partir de sus narraciones representó a la ciudad en aquel momento de transición hacia la modernidad. Personajes, situaciones, formas tradicionales de la ciudad, las relaciones entre la gente que vivía en la urbe con las personas que venían del contexto rural, entre otros, fueron los tópicos centrales en gran parte de sus publicaciones. La razón por la que se hace hincapié en este asunto es que algunas de las producciones de García Muñoz fueron llevadas a la radio en la década de los cuarenta, se realizó un proceso de adaptación de sus narraciones para género dramático y en una especie de formato de sketch.

Estampas de mi Ciudad

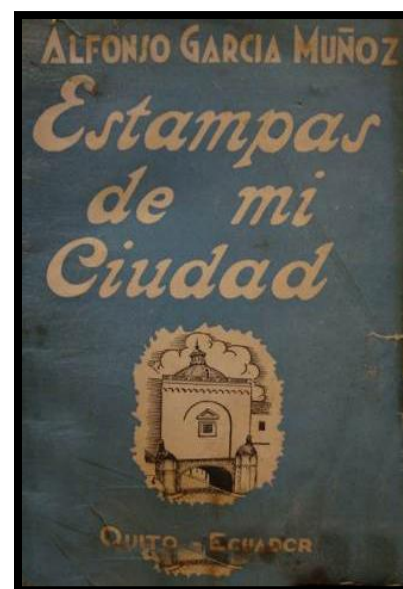
Este se constituye en uno de los programas que puede reflejar mejor la aún conservada corriente costumbrista que tomó cuerpo hasta mediados del siglo XX. Este programa radiofónico se lo transmitía por la radio HCJB en 1940, por lo general en horario nocturno

después de las 20h30. ‘*Estampas de mi Ciudad*’ consistía en la radio-teatralización de las ‘Estampas Quiteñas’ escritas por el autor Alfonso García Muñoz y posteriormente publicadas por el diario El Comercio todos los días domingos en más de la mitad de una página del tabloide. Alfonso García Muñoz, quiteño del barrio *La Loma*, joven escritor y empleado del Palacio de Gobierno, se destacó en un peculiar género literario llamado ‘*estampas*’, y al que le añadió ‘*de mi ciudad*’ por referirse a la ciudad que lo vio nacer. Esta colección cuenta con tres series producidas, la primera en 1936, la segunda en 1937 y la tercera 1941. Estas “Estampas de mi Ciudad” poseen un formato parecido al libreto de una obra dramática. En las primeras producciones constaba únicamente de texto, pero al momento de publicar en el diario El Comercio se la combinaba con una caricatura alusiva al texto.



Fuente: FCHJC. ‘Estampas de mi Ciudad’, 1937. Vista parcial de Alfonso García Muñoz.

Fuente: FCHJC Libro de Alfonso García Muñoz del cual se extrajeron algunas Estampas para la adaptación a teatro y radio.





Fuente: ABNCC. Diario El Comercio. Publicación de 'Estampas de mi Ciudad', 31 marzo 1940.

Esto relatos recreaban las situaciones cotidianas urbanas, sus personajes, sus formas de hablar, de comportamiento, de relacionarse, incluso de entender el mundo; al mismo tiempo buscaba recrear las costumbres quiteñas, que mediadas por el humor, sátira o burla pretendía transmitir a las quiteñas y quiteños los aspectos que caracterizaban la realidad de aquella época

exhibe con señales de vida y de originalidad, con aquellas peculiaridades de gestos, de dialectos, de voces, de ideas y de opiniones, que, al mismo tiempo que dan evidente carácter de realidad a las escenas, producen ese efecto cómico que sólo los

especialistas y bien dotados para el género consiguen con pocos pero eficaces elementos (Jiménez, 1940).

Por ejemplo, la forma de representar la ciudad y las condiciones sociales en las que se vivía, involucraba a los distintos grupos humanos que interactuaban en los diferentes espacios de la ciudad. En esta medida “en el periodo 1935-1960, las identidades socioculturales de Quito eran definidas o catalogadas según su espacio o barrio de pertenencia, o según sus características étnicas o sociales. Así como había distinciones entre los habitantes de La Tola, y aquellos que residían en San Juan, sea por su comportamiento o su forma de hablar” (Ibarra y Novillo, 2010: 12), y esto se pudo ver reflejado en la Estampas llamada Barrio Bajos, que 1940 en sus partes sustanciales narra:

El suburbio de Quito constituye un mundo aparte. En los altibajos de sus calles empedradas y estrechas –serpientes que quisiera escalar los ricos de los cuatro puntos cardinales–, deambulaba el hombre pobre llevando a cuesta la angustia que habrá de terminar con sus existencia. Y en muros, graderías y roncones –que saben de pasado por derecho de antigüedad–, rebota el dolor de toda esa falange proletaria que puebla el barrio bajo. Que nace, lucha y muere sin otro paisaje ni otro horizonte que la cortina de zaraza o cortina de cabuya que cuelga en la puerta de su tienda...

Los barrios bajos de Quito –asombrosa paradoja–, están ubicados, en número mayor en las partes más elevadas de la ciudad. Con pretensiones, quizá de, rasguñar las nubes y de sentirse agigantados en su triste pequeñez.

En las calles intrincadas del barrio de “San Juan”; en el “Aguarico”, al pie del gran Pichincha; detrás de “La Tola” se tejen y entretejen callecitas desconocidas para mucha gente; casi en las faldas mismas del “Itchimbía”; en los alrededores del Panecillo; al final de la calle “Ambato”; en la parte más alta y casi misteriosa de la “Guaragua”; y en otros lugares en tanto apartados de Quito, están situados en barrios bajos. En sucesión de tienduchas y casas de antigua y rara construcción. Con graderías de innumerables escalones. Con ventanas pequeñitas que absorben el aire, por asalto. Con pobreza y miseria lacerantes. Con ese abandono propio del que encara la vida indolente y desesperado (García Muñoz, 1941: 233).

En una entrevista que le realizó el diario El Hoy en 1994, a propósito de su arribo desde su lugar de residencia –Colombia– para recibir un homenaje por el Municipio Metropolitano de Quito, la Unión Nacional de Periodistas, Radio Quito y la Sociedad Deportiva Crack; cuenta por primera vez sus motivaciones para realizar estas piezas:

Le voy a contar como fue. Yo vivía en la avenida 24 de Mayo y trabajaba en la Presidencia de la República porque fui secretario de muchos presidentes. Para ir al empleo bajaba por la avenida 24 de mayo todos los días a pie. En esa época había un gran mercado en ese sector y yo oía a las cholitas, a las vendedoras, a los guaguas... poco a poco se me fueron metiendo en el corazón y se me fue pegando hasta el

hablado. Hasta que un día me dije: voy a escribir algo de lo que siento, de lo que veo, de lo que se me está metiendo en el alma. Y me resolví, a pesar de que yo era un empleado y nunca había escrito... escribí unas tres hojas más o menos. Lo único que me faltaba era encontrar alguien que publique lo que había hecho porque nadie me conocía (Diario El Hoy. 14 de Noviembre 1994.).

Posterior a esto el autor resuelve enviar sus escritos al diario El Comercio, que después de algún tiempo decide publicar sus producciones en la edición dominical.

El versátil formato en el que se escribían estas narraciones facilitó su adaptación a varios espacios de expresión. Por un lado, sus producciones se adaptaron al teatro en forma de sainetes –dramatizaciones cortas y cómicas presentadas en intermedios de las obras de teatro–. Gracias a la amistad que Alfonso García Muñoz mantenía con Ernesto Albán, algunas de sus narraciones fueron adaptadas muy acertadamente al teatro. La primera vez que se las llevó a las tablas fue en el año 1937 para los intermedios de las veladas de la Compañía “Marco A. Barahona” compañía en la que Albán se inició. El actor que interpretó por primera vez al protagonista de las Estampas: *Don Evaristo Corral* y *Chancleta* fue Ernesto Albán que de la mano de otros actores y actrices como Olimpia Gómez, Mariana Gomezbach y Lastenia Rivadeneira dieron vida a *Jesusa* en orden cronológico, Miguel Ángel Casares, interpretaba a *Quiroga* y Gonzalo Proaño como *el gringo*, dieron vida a los singulares personajes con los que García Muñoz jugaba en el papel (Guerra, 2008). Las ‘Estampas de mi Ciudad’ que se adaptaron al teatro fueron 8, las que fueron adaptadas al género dramático por Ernesto Albán. Este actor convirtió las narraciones García Muñoz en libretos teatrales, pero con el argumento y la intención original de su autor.

Se resolvió también adaptar sus líneas costumbristas a la esfera radiofónica, que como ya se mencionó, eran transmitidas por la radio HCJB en el año de 1940 con la compañía de un locutor de apellido Sánchez. La programación radiofónica que se ofrecía en aquella época era promocionada en los diarios de mayor importancia tanto a nivel local como nacional. En el caso del diario El Comercio había una sección localizada junto a las tiras cómicas que se llamaba ‘De Radio’ en la que la programación de la radio HCJB, radio El Palomar, se ofrecía al público. Sin embargo, en agosto –mes en el que se inauguró Radio Quito que perteneciente a la Empresa El Comercio–, el diario dejó de publicar la

programación que otras emisoras ofrecían al público para brindar este espacio únicamente a la radio oficial de su empresa⁶⁴.

La forma en que “Estampas de mi Ciudad” exponían las situaciones de la cotidianidad urbana era bastante simple, se remitía únicamente a plasmar lo sucedido sin necesidad de contar con una introducción, nudo y desenlace. En este sentido al adaptar esta forma literaria a la radio, no se logró enmarcar en ningún formato del género dramático radiofónico. No se lo podía considerar como radio-teatro, radio-novela ni serie dramatizada, en tal virtud, se puede decir que el programa “Estampas de mi Ciudad” se encuentra dentro del género dramático pero se lo podría ubicar en un formato de sketch, estampa o escena dramatizada debido a que no alcanza a tener las características imprescindibles de los otros formatos.

Al margen del argumento central que en las “Estampas de mi Ciudad” se trataba – crítica política, dilemas familiares cotidianos, precio de la vida, etc. – en cada emisión, los personajes, los diálogos, las formas, los comentarios, las situaciones, los escenarios, los acentos, etc., al enmarcarse en una corriente costumbrista se mostraba de manera fehaciente las condiciones sociales, étnicas, económicas, culturales y políticas en las que la ciudad se encontraba en aquella época. Las características que cada uno de los personajes presentaba, estructuraba un perfil de composición étnica, socio-económica, cultural típico del contexto urbano, que repartidos en las más cotidianas situaciones terminaba reflejando, múltiples conflictos socio-étnicos, culturales y económicos cotidianos en Quito⁶⁵.

⁶⁴ De ahí que no se tienen evidencia posterior de este programa en los medios impresos de propiedad de esta empresa. Por otro lado, al indagar sobre el archivo de la radio donde se producía este programa Radio HCJB, se alega que el archivo con el que se cuenta se formó a partir de la década de los 70's y que no poseen ninguna información sobre la producción radiofónica anterior a esa fecha, hecho que se vincula con criterios de administración del medio en los que se priorizaba lo nuevo y se restaba importancia a la conformación de un archivo radiofónico, a pesar de ser la primera emisora en Quito.

⁶⁵ Desde octubre de 1943 salen los días sábados una especie ‘Estampas Quiteñas’ plasmadas en algo parecido a un guión de radio, que recrea situaciones cotidianas de la ciudad. Según Radio Quito en su constante interés por mejorar las ‘fallas’ que aún posee la ciudad, mediante este tipo de productos busca ponerlas en evidencia para corregirlas. Radio Quito es quien se encarga de su realización y en apariencia estas era transmitidas mediante la radio en un espacio que se llamaba ‘Programa espacial de todos los sábados’. No se posee mayor información debido a que la publicación de estos guiones únicamente duró los meses de octubre y noviembre.

“El Indio Mariano” y “Juan del Pueblo”

El programa radial “El Indio Mariano” fue creado y dirigido por Wigberto Dueñas Peña, educador y periodista del diario El Comercio en la década de los cuarenta. El programa de “El Indio Mariano” fue transmitido por primera vez en febrero de 1942 a través de la Radio Quito, con libretos del mismo autor. Nació en el barrio de La Tola, posteriormente vivió en el barrio La Loma Grande, en la casa de Zoila Rendón de Mosquera y cuando se formó el barrio La Villaflora pasó a vivir allá.

Este programa de tipo costumbrista, consistía en la caracterización de un indígena: el *indio Mariano Masaquisa Curichumbi* –interpretado por Wigberto Dueñas– que en diálogo con otro personaje, en apariencia quiteño –interpretado en una época por Antonio Ulloa Coppiano y en otra Oscar Guerra–, comentaban diversas situaciones, de la vida local de la ciudad de Quito y de las clásicas coyunturas políticas locales y nacionales. Se constituía en un verdadero comentarista de la vida quiteña, lo que gustaba mucho a la audiencia urbana. Después de algún tiempo eventualmente incorporaba algunos personajes como “La Longa Juana” a sus comentarios.

Wigberto Dueñas poseía la interesante habilidad adquirida de imitar la forma de hablar de los indígenas de la sierra, sus frases, formas, etc. Mediante el uso nuevamente del ‘humor’ en su programa garantizó la popularidad de este personaje hasta aproximadamente 1960. Dueñas inicialmente lanza a su personaje a la escena radial en la década del cuarenta –época auge de la radiofonía en el país– de manera posterior con la llegada de la televisión en la década del 60 hace también algunas apariciones por este medio. Según su hijo, Rodrigo Dueñas, que esta habilidad para imitar los modos indígenas se relaciona con –que por menesteres del magisterio– la educación de zonas rurales de la sierra centro, al designársele como primer trabajo ser director de una escuela en el sector rural la Provincia de Tungurahua.

Mi padre nació en el barrio de La Tola y conoció a mi madre ella era de la provincia de Tungurahua, del sector de Pelileo. Mi padre fue profesor y le enviaron a ser profesor allá, en Pelileo en Pilaguín, esas poblaciones de allá. Ahí es que fue aprendiendo, mirando las cosas que pasaban con los campesinos y ahí fue aprendiendo ese dialecto: *patruncito de me vida que te están ofreciendo nusotros, amo patrón...* así fue aprendiendo esas cosas, viendo las costumbres [...] Al poco tiempo que nació mi hermano y yo le mandaron para acá...

En un contexto donde existían graves conflictos étnico-sociales, Radio Quito decide dar cabida a un personaje como “El Indio Mariano” debido a que por un lado, los medios siempre estaban en busca de personajes innovadores para atraer la atención de la gente y alcanzar puntos de sintonía y por otro porque su puesta en escena era netamente costumbrista al reflejar sin mayor profundidad social las graves contradicciones humanas y materiales que vivía la sociedad quiteña.

Otro programa de tipo costumbrista fue “Lo que dice Juan del Pueblo” que se comenzó a transmitir en el mes de Enero a las 9h30 los días viernes por Radio Quito en 1942. El personaje “Juan del Pueblo” era el protagonista de esta producción y lo interpretaba Eduardo Albornoz. La intención de colocar este programa al aire es personificar un hombre común y corriente, clase media popular que sufre los avatares que ‘cualquier persona promedio’ vive en la ciudad, pero siempre atravesado por el humor en el planteamiento de sus inquietudes. Adicionalmente incorporaba críticas políticas, bromas enmarcadas en la famosa ‘sal quiteña’ en la producción de sus programas. En este sentido, se buscaba, una vez más, recrear la cotidianidad de la urbe, mostrando y tratando de resolver problemas de cierto sector de la población habitante de Quito. De algún modo su presencia viabilizaba pedidos o reclamos por parte de la ciudadanía a las autoridades competentes.

En el diario El Comercio, incluso se realizaban caricaturas de problemas que afectaban a la ciudad y de ciertas situaciones vividas cotidianamente generalmente que ‘causaban malestar en la población’, transmitidos en el programa, con el fin de denunciar los inconvenientes causados de manera pública. Incluso existe un apartado en el diario donde las personas hacen peticiones, reclamos o comentarios a “Juan del Pueblo”.

SEGÚN HOY ESTÁ DE ÚLTIMA MODA



Antes eran los caballeros los que cedían los asientos a las damas, en los autobús.... Más, ahora está de moda lo contrario... Falta que se prolongue tal cosa hasta el extremo de que las mujeres tengan que costear también el pasaje a los gentiles caballeros... Cosas de los tiempos como dice 'Juan del Pueblo'.

Fuente: ABNCC. Diario El Comercio, 1942. Caricatura alusivo a uno de los temas que Juan del Pueblo trata en su programa en Radio Quito.

INDIO MARIANO



EN RADIO "QUITO"

Fuente: Ibarra y Novillo, 2010. "El Indio Mariano, anuncio publicitario para prensa.

Toda la puesta en escena alrededor del “El Indio Mariano” y “Lo que dice Juan del Pueblo” sugería la recreación de dos de los grupos que componían el orden social de la ciudad en la década de los cuarenta: ‘el indio’ y de hombre de clase popular. Formas de expresión, de comportamiento, de relación, mostraban expresamente al peldaño social al que cada personaje pertenecía y su área de acción e influencia. Una suerte de sutil pero permanente clasificación social caracterizaba a estos programas, que por su constante carga ‘humorística’ podría resultar imperceptible para la mayoría de radioescuchas.

En el caso de estos dos programas radiales, también se los ubica dentro del género dramático, que al constituirse en una mistura de comentarios políticos con personajes y situaciones típicas urbanas, se los podría enmarcar en un formato no tradicional denominado diálogo – dramatizado. Esto debido a que existen dos o más personajes hablando sobre un tema–que incluso pueden abordar la realidad como el género periodístico– pero se convierte en ficción al momento en que el dialogo lo llevan a cabo dos o más personajes que recrean una situación de orden cotidiano en la ciudad.

Representación de la ciudad en estos programas de radio

La década del cuarenta estuvo caracterizada por una importante ola migratoria campo – ciudad y que Quito a ser la capital se erigió como el símbolo de la modernidad, de la ilustración, del surgimiento económico, en resumidas cuentas del progreso al que no tenían acceso desde las demás provincias del país. En este sentido, hubo un importante movimiento demográfico con destino a Quito, que incluso influenció en la expansión longitudinal de la ciudad. En el marco de esta nueva configuración demográfica, cultural, social y económica se adopta nuevamente la corriente costumbrista –con la intención de mostrar el nuevo panorama demográfico– en varias formas de expresión, una de esas la radio.

El estilo costumbrista que acompañaba algunas de las producciones radiofónicas de esta época representaban las condiciones materiales y sociales que configuraban a la ubre de aquel entonces. La puesta en la escena a personajes, fácilmente reconocibles por el perfil dramatizado y por las situaciones en las que se desarrollaban sus argumentos, en el ámbito radiofónico permite un ágil y sencillo proceso de empatía y asimilación del mensaje

emitido y quizá una posterior identificación del radioescucha con la circunstancia representada en la radio. En este contexto, perfiles socio-étnicos alusivos a la nueva población asentada en Quito y todo el conflicto social, cultural, étnico, económico que esto significaba se reflejó en la representación de perfiles, recreados por supuesto de la cotidianidad urbana, de: ‘chagras’, ‘indios’, ‘cholos’, ‘chullas’ y la autodenominada ‘gente decente’, división social y étnica que permitía sostener el *status quo* en el que se manejaba la sociedad quiteña.

Programas como “El Indio Mariano”, “Lo que dice Juan del Pueblo” o las mismas “Estampas de mi Ciudad” ubicaban perfectamente el perímetro de acción, modo de comportamiento, relación entre los personajes y perfiles socio-étnicos y culturales, de cada personaje en el programa, que al mismo tiempo recreaban lo que sucedía en la ciudad, respecto del funcionamiento del orden social e incluso e establecían los espacios físicos y simbólicos que cada grupo social debía ocupar en la ciudad.

Este tipo de mensajes representaban la severa estratificación social, los conflictos étnico-culturales, la profunda brecha económica, la exclusión y la formación de estereotipos entre la diversidad social que habitaba la ciudad. Estos al ser abordados desde una posición no crítica ni reivindicativa, sino más que bien legitimadora de la jerarquización social y amortiguada por el ‘humor’, naturalizaron las relaciones de marginación, racismo, clasismo típicas y habituales en la urbe. Aquí, la idea costumbrista de reflejar las prácticas cotidianas como un homenaje a la ciudad para no perder y mantener las costumbres y tradiciones de la misma, acredita y perpetúa la crisis socio-urbana en la que se vivía Quito en ese tiempo.

La representación que se hacía en estos productos, respondían a una narrativa estructurada desde el lugar de enunciación en el que se localizaba el director del programa. El discurso que subyacía en los guiones de este tipo de programas provenía de gente clase media, que gozaba de ciertos privilegios por trabajar en medios, que medianamente tenía resueltas sus necesidades básicas de subsistencia, es decir no pertenecían a un sector que se veía significativamente afectado por la prevalencia de este tipo de relaciones nocivas en la ciudad.

Cabe aquí apuntar que Radio Quito fue una de las emisoras que se caracterizó por tener dentro de su repertorio programas que se encargaban de recrear varias situaciones y personajes característicos del contexto urbano. Esta radio, según Jorge Rivadeneira, personaje muy vinculado con la Empresa El Comercio, buscaba tener programas y personajes innovadores, como ‘El Indio Mariano’, ‘Juan del Pueblo’, entre otros porque eso gustaba a la población y significaba más sintonía para la radio. Pero al mismo tiempo de algún modo reconoce,

Había mucho énfasis en lo quiteño, antes estaban muy divididos los quiteños y los chagras, el quiteñismo tenía una importancia muy grande, a través del cacho, del chiste quiteño, de los equipos quiteños. Había mucho quiteñismo, era una ciudad pequeña en que los quiteños se identificaban como tales [...] ⁶⁶.

De esta afirmación se podría sugerir que la representación de este tipo de personajes a través del género radio-dramático en aquel contexto, de algún modo buscaba reforzar ciertos parámetros de identificación con ‘lo quiteño’, contrapuestos en contraposición a los perfiles de los diferentes y recién llegados ‘chagras’, ‘cholos’, ‘indios’. Esto se conseguiría identificando a los personajes que constituirían al *otro* al poner en escena formas, comportamientos, acentos, relaciones, etc. específicas de estos grupos para distinguirlos de lo quiteño o la ‘gente decente’. Esta clasificación implicaría una estrategia para localizar a cada grupo humano en su peldaño correspondiente, con la idea de ubicar a la ‘gente decente’ como referente del orden y anhelo social.

Por otra parte, si se mira detenidamente estos programas de corte costumbrista, se observará que uno de sus rasgos característicos es el ‘humor’. La recreación de situaciones cotidianas urbanas apelando al ‘humor’, a la sátira o a la burla, muchas veces ofensiva para alguno de los personajes establecía hábilmente los alcances sociales, económicos y culturales que cada grupo debía ocupar en el orden social. Según López Vigil, el humor es el camino que permite llegar a las mayorías y bajo esta premisa la configuración de radio-dramas, personajes y libretos con un importante contenido cómico se constituían en el mecanismo de penetración social, muchas veces imperceptible de los discursos

⁶⁶ Entrevista a Jorge Rivadeneira. Quito, 28 de junio de 2013.

radiofónicos no hablados en el individuo. De este modo, la utilización del recurso humorístico no es inocente o casual sino más bien respondía a la necesidad de que su mensaje radiofónico posea un espectro más amplio de incidencia a nivel social.

La radio mediante la transmisión de programas de corte costumbrista complementados con una buena dosis de humor, en su afán de representar a la ciudad y recrearla mediante las ondas radiofónicas, de algún modo perpetuaba los graves conflictos étnicos-sociales, económicos y culturales propios de una sociedad en crisis a causa de las modificaciones que estaba siendo objeto. La representación radiofónica del conflicto social que Quito registraba para la década de los cuarenta lejos de constituirse en un vehículo de diálogo e intercambio, se encargó de ahondar las diferencias y brechas entre los grupos humanos que habitaban las ciudad, sosteniendo el distanciamiento y divorcio étnico – cultural para garantizar la permanencia de las élites urbanas en su privilegiado lugar en el orden social.

Otras formas de imaginar la ciudad: Quito, a través de las representaciones artísticas

En el marco de la transición urbana que evidenció Quito en la primera mitad del siglo XX, que para autores como Fernando Carrión (1987), Guillermo Bustos (1992), Eduardo Kingman (2008), entre otros, la consideran como la historia moderna de Quito, de forma paralela a su re-estructuración morfológica se reflejaron modificaciones al respecto de los usos y apropiación de los espacios. Estas nuevas dinámicas, al mismo tiempo, dan cuenta de las diferentes manifestaciones sociales y culturales que la nueva coyuntura urbana proyectaba en la ciudad.

En las condiciones socio-económicas, políticas, urbanas por las que el país atravesaba en estos momentos, la capital era considerada como el lugar y el ambiente que prometía la realización, alcanzar el progreso, vivir la modernidad, se la imaginaba como aquella tierra anhelada que resolvería la difícil situación que atravesaba la vida provinciana. Sin reparar en la permanente convivencia del Quito antiguo con el moderno, que en la medida que buscaban divorciarse, se amalgamaban cada vez más (Bustos, 1992), esta ciudad, para los afuereños, era el destino para alcanzar la tan ansiada *forma de vida moderna*. Elementos como edificaciones modernas, servicios básicos, sistema de transporte, sistemas de comunicación terrestre y aérea, etc., corroboraban dicha premisa; no obstante, no sólo las

novedades en la estructura física de la ciudad respondían a la percepción de ciudad moderna, sino el apareamiento y desarrollo de innovaciones en términos culturales y sociales. La emergencia de medios de comunicación masiva, la consolidación de espacios como teatros o clubes sociales, cafés, y otras formas de consumo cultural, incidió tanto en la dinámica socio-espacial de la ciudad tanto en la cotidianidad de las personas que habitan Quito como en aquellas que se iban incorporando.

La modernización de la ciudad implicó también una modificación en sus formas de representación de la urbe a través del arte, visibilizado mediante la literatura, pintura y música, y que al mismo tiempo fueron el vehículo de expresión y socialización del tipo de Quito imaginado de cada artista. Estas manifestaciones por constituirse en las formas artísticas de mayor relevancia y popularidad de la época, aportaron importantes criterios de representación de Quito en la década del cuarenta. En las siguientes líneas se explorará algunas de las formas de representación de las que Quito fue objeto a lo largo de ésta década a través de algunas de las producciones artísticas más destacadas, cuyo objeto central era la ciudad.

Las representaciones del Quito moderno: la ciudad de ensueño vs. la ciudad maldita.

Las condiciones políticas y económicas que vivía el país, se constituye en una de las motivaciones para el surgimiento de artistas que notaron la necesidad de evidenciar los graves problemas que aquejaban a la sociedad. De ahí, la emergencia de la ‘generación de los treinta, que desde una perspectiva de realismo social⁶⁷, que enuncian de manera magistral los conflictos sociales resultantes de las condiciones estructurales que atravesaba el país en aquel momento. Cabe señalar que la literatura hasta finales del siglo XIX producía narrativas ajenas a la realidad ecuatoriana, pues si bien exponía ciertos temas vinculados con el contexto nacional, lo hacían a partir de la influencia del estilo francés, que de ningún modo, según Agustín Cueva, refleja una literatura auténticamente nacional (Cueva, 1986). Sólo, a partir del siglo XX y con la consolidación del proyecto liberal, es que la literatura pasó de ser una representación artística con tendencia costumbrista y

⁶⁷ Corriente artística que denuncia la realidad social, muy vinculada con el muralismo mexicano.

romántica de inicios de siglo a preocuparse por transmitir mediante sus letras el conflicto social de la época (Pérez, 1992).

Como ya se mencionó, una de las corrientes que predominó en la producción literaria fue el realismo social, cuyo primer exponente fue el escritor Luis A. Martínez, que con su novela *A la Costa* publicada en 1904, quién logró manifestar de manera realista y lejos de tradiciones europeas, el conflicto social de la época. Ya en 1930, se publica el libro de cuentos *Los que se van* de Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, quienes a través de la descripción verás y ruda de la vida de un montubio, logran consolidar el realismo social como narrativa en el Ecuador. Entre 1930 y 1950 el relato y la poesía fueron géneros ampliamente trabajados por importantes autores; en el caso del relato de Jorge Icaza, Alfredo Pareja, Pablo Palacio, José de la Cuadra, Ángel F. Rojas, entre otros, y en el de la poesía de Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade, entre otros (Cueva, 1986).

La conocida ‘Generación de los treinta’ que agrupaba a los más destacados representantes de esta tendencia literaria se forma en Guayaquil, no obstante, la capital contó con sus representantes a los que se los denominó ‘Grupo de Quito’ (Thomas, 2005), que considerando a la ciudad de Quito como escenario para la configuración de nuevas narrativas, reflejaron las condiciones y vicisitudes que la nueva urbe registraba tanto es su dimensión social como cultural en aquella difícil época. La producción literaria “a la vez que acompaña procesos reales, ofrece los saberes e imágenes que una comunidad se construye de sí misma y, al mismo tiempo, le entrega motivos para imaginar su propia identidad en el punto de encuentro entre nuestras historias individuales y las narrativas de los avatares de la historia y la cultura que nos abarca” (Obando y Ortega, 2000), así se constituye en una forma de narrar lo que se percibe como ciudad: sus relaciones sociales, la cotidianidad de sus habitantes, las condiciones socio-económicas a las que se enfrentaban, los distintos usos del espacio, entre otros acontecimientos sociales que tenía a la ‘ciudad moderna’ como su base material.

Uno de los autores más destacados del ‘realismo social’ en el ámbito literario y en el contexto de la ciudad de Quito fue Jorge Icaza con obras como *El Chulla Romero y Flores* (1958) o *En las calles* (1935). El realismo con que este autor desarrolla su primera obra de

gran éxito *Huasipungo*⁶⁸ posee como escenario las condiciones de vida deplorables que el medio rural ofrecía a los indígenas que trabajaban en las grandes haciendas de la serranía. Posteriormente, este realismo fue plasmado en la cotidianidad de Quito que narraba por un lado como a consecuencia de la crisis agraria, el drama de los campesinos migrantes del campo a la ciudad y por otro, los avatares que la población mestiza debía sortear en un contexto de profundas situaciones de conflicto social, dadas por la nueva configuración urbana, social y cultural, que labraban el camino para que Quito se convirtiera en una ciudad moderna.

Icaza en la novela *El Chulla Romero y Flores* publicada en 1958, obra que recrea las expresiones urbanas de Quito, pretende mostrar “la ciudad [...] como una visible manifestación urbana o equivalente ambiental del mestizaje, lo cual define a la mayoría de los quiteños que viven en su centro y refleja en forma simbólica y concreta sus acciones y procesos mentales” (Thomas, 2005: 42), intenta a través de la literatura representar las condiciones y estructura urbana física y social que la ciudad creaba y recreaba constantemente. Esta novela narra la cotidianidad en la que el *chulla* Luis Alfonso Romero y Flores, en una sociedad profundamente clasista y racista, se vale de un sin número de estrategias para ganarse el sustento. Cuenta los avatares que este personaje debe sortear en la medida que busca por un lado, ser aceptado por las clases aristocráticas de Quito –que simboliza su ascendencia española– y por otro, separarse de la herencia indígena que implicaba desprestigio, resignación y sumisión, con el fin de ganar posición, buen nombre y no ser perjudicado ni despreciado por la sociedad quiteña por el hecho de ser mestizo. Icaza, acertadamente logra describir el perfil de lo que significaba y las implicaciones sociales que tenía ser *chulla*⁶⁹ en Quito para aquella época.

En estas circunstancias, Quito se muestra como el lugar donde se desarrollan las más reprochables relaciones sociales como reflejo de una sociedad prejuiciosa, intolerante y jerárquica desde lo racial y económico. La ciudad se muestra como el resultado de esta

⁶⁸ Novela publicada en 1934, que denuncia las condiciones de vida y la explotación de la que son víctimas los indígenas por parte de los terratenientes serranos a inicios de siglos XX.

⁶⁹ Según Agustín Cueva, “*chulla* es un vocablo indígena que significa *uno solo*. Se usó antiguamente la expresión *chulla-leva* para designar al individuo que siempre se presentaba bien vestido, pero que solo disponía de una traje elegante. Es el *chulla* actual” (Cueva, 1986: 104).

conflictiva sociedad: un espacio hostil, duro, impersonal y despiadado pero al mismo tiempo solidario, indignado. Icaza desarrolla “la imagen de un Quito como manifestación física del misterioso dédalo de su complicada constitución ética” (Thomas, 2005: 43), que mediante la figura de un laberinto exhibe la naturaleza de la problemática e intransitable ciudad.

Por su parte, Francisco Proaño Arandi, sostiene que la figura de Quito que se manifiesta en la obra de Icaza responde a:

Una sociedad y una ciudad con trazos violentos, oscuros, escatológicos. La ciudad es una ciudad gris, desarrapada, miserable, maloliente. Jamás el ojo del narrador mirará hacia el cielo: la mirada estará siempre centrada en lo más oscuro, en la miseria más aguda, en la corrupción lacerante e infame, en una atmósfera de pesadilla (Proaño, 2009: 60-61).

Quito se devela entonces como una ciudad maldita, en la que el autor descarta por completo los elogios que para entonces ya se decía de Quito: *carita de Dios, capital de las nubes, patrimonio de la humanidad*, etc. (Thomas, 2005).

Otro escritor emblemático y al mismo tiempo controversial, que narró en sus páginas a la ciudad fue Pablo Palacio. Este autor, en pleno apogeo de ‘realismo social’, en de la década de los años treinta, contribuye a la literatura ecuatoriana con producciones de carácter vanguardista⁷⁰. Pablo Palacio rompe el canon tradicional de la escritura realista al momento de transgredir la habitual forma de narrar las macro realidades sociales – trabajadas por la generación de los treinta– y dedicarse a describir la realidad interior del individuo al enfrentarse con la realidad exterior. Se puede afirmar entonces que el tipo de literatura que Palacio desarrollaba era “una radiografía pero de corte subjetivo, tomada desde el ángulo interno y que refleja el contraste de todo aquello que está más allá de la piel con las vísceras de los sentimientos, confinados en el recoveco de lo privado” (Palacios, 2003: 83). La propuesta de la literatura vanguardista de Palacio constituye el adalid de esta corriente literaria tanto a nivel nacional como regional, ya que se adelanta en estructuras y contenidos narrativos a las formas convencionales de la época.

⁷⁰ “La vanguardia histórica europea había recogido el mensaje de todos los malditos –Sade, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, etc.– que partían de la elección del mal y la violencia del individuo frente a la realidad circundante. Los *ismos* latinoamericanos seguirán este credo, descubriendo el tema del mal como rebelión individual [...]” (Palacios, 2003:44).

Este autor, refleja en la mayoría de sus obras un realismo urbano – despegado por completo de la tradición de la generación de los treinta– en el sentido de expresar desde la subjetividad la cotidianidad de la ciudad y de sus habitantes. *Un hombre muerto a punta pies* publicada en 1927, que aparte de constituirse en una de sus obras más importantes, narra muy detalladamente las condiciones sociológicas y sobretodo psicológicas en las que gran cantidad de habitantes de una ciudad anónima –aparentemente Quito– experimentan íntimamente al dialogar con la ciudad. Palacio aborda micro-realidades, historias íntimas, sucesos personales en las que los deseos oscuros, la ansiedad de placer, el sentir emociones intensas que llevarían a un individuo anónimo a su lecho de muerte, forman parte de la trama social urbana, que aunque reprimidas por las normativas sociales permanecen constantes, inalterables y en permanente búsqueda de satisfacción al interior de los individuos. En este cuento se muestra esta íntima relación entre la ciudad en transformación y los avatares que el individuo moderno se ve obligado a vivir a merced de la sobrecogedora modernización de la urbe.

Pablo Palacio en esta obra narra una ciudad anónima –se asumirá que es Quito– y ofrece a sus lectores la imagen de la ciudad, que va entrando a la modernidad pero que aún no se despoja por completo del carácter aldeano del Quito tradicional. Se muestra una capital no tan poblada, no tan agitada, pero al mismo tiempo se comenzaba a percibir los primeros síntomas de anonimato –característica principal de las sociedades modernas–.

Además de estas importantes representaciones de Quito a través de la literatura urbana, el ámbito de la plástica y de la visualidad también plasma de manera peculiar a la capital. A pesar del ejercicio de las distintas corrientes artísticas traídas desde occidente, el indigenismo se erigió como la corriente más importante de esta época, no sólo a nivel nacional sino también internacional. El indigenismo registró un proceso evolutivo interesante, de una inicial propuesta con tendencias románticas donde se presentaba al indígena y a su entorno con una intención casi folklórica y pintoresca, pasa a un momento en el cual se exponía las condiciones del indígena desde una perspectiva un poco más crítica, hasta finalmente tomar posición y mediante la conjugación entre color y forma se fusionaba en un planteamiento ideológico – político.

Frente a la corriente realista, la propuesta estética evolucionó desde un primer indigenismo de contenido social expresionista y el realismo evolucionó al naturalismo y, posteriormente al expresionismo que le llevó a pasar de la denuncia de situaciones de injusticia a analizar y presentar lo que consideraba las verdaderas causas de la miseria (Pérez, 1992: 217).

En el campo musical, por otro lado, se refleja directamente la voluntad idílica con la que se escribían letras y se componía la melodía de algunos de los más importantes referentes musicales de la ciudad. En la década de los cuarenta, uno de los ritmos que más de popularizó fue el famoso pasacalle⁷¹ que de la mano de autores como Alfredo Carpio, Ángel Custodio Sánchez Meza, César Baquero, Leonardo Páez, que retoman la olvidada práctica de fines de siglo XIX de componer pasacalles (Carrión, 2002), en el caso de estos autores estrechamente relacionados con Quito. Cabe mencionar que con el auge radiofónico registrado en la ciudad en la década del cuarenta, estos y otros músicos se consagraron como verdaderos protagonistas de las ondas radiales de la urbe e importantes referentes del imaginario de Quito local y nacional de la época.

Una de las obras musicales emblemáticas de la década del cuarenta en la ciudad es sin duda el famoso “*Chulla Quiteño*” que con letra y música de Julio Alfredo Carpio Flores fue creado en 1946 e interpretada por Luis Alberto Valencia. Carpio, de origen quiteño y nacido en 1909 compuso la música en la ciudad de Patate en 1943 y tres años después de su arribo a Quito escribió la letra (Guerrero, 2006). El autor mediante este cuasi himno para la ciudad, representa mediante la exaltación la belleza de sus barrios, la figura femenina, los lugares ícono de la ciudad, un Quito ambivalente. Donde lo recordado en la letra de la canción existe y se constituye en símbolo de quiteñidad y lo omitido conforma esa parte de la ciudad que avergüenza, que veja, esa que es digna de olvido. La letra de esta obra musical dice:

Yo soy el chullita quiteño
la vida me paso encantado,
para mí todo es un sueño,

⁷¹ Etimología: “Pasa en la calle” una banda de música invitando a algún evento, festividad o jolgorio, su recorrido es por todo el pueblo, originalmente con el uso de instrumentos musicales como el pingullo y el tambor entonando canciones de este ritmo. Llegó a América quizá en el siglo XVIII, como original ritmo de ronda callejera o marcha popular; al introducirse en el Ecuador adquiere la tonalidad menor, no cambia su alegría en ritmo, pues hasta hoy es más rápido que el pasodoble español (Carrión, 2002: 281).

bajo este, mi cielo amado.

Las lindas chiquillas quiteñas
son dueñas de mi corazón,
no hay mujeres en el mundo
como las de mi canción.

La Loma Grande y La Guaragua
son todos barrios tan queridos
de mi gran ciudad;

El Panecillo, La Plaza Grande
ponen el sello inconfundible
de su majestad.

Chulla quiteño, tú eres el dueño
de este precioso patrimonio nacional;
chulla quiteño, tú constituyes
también la joya de este Quito Colonial.

A través de este pasacalle por una parte se exaltaban los llamados *lugares, personajes y barrios tradicionales* de Quito, que se constituían en los símbolos sobre los que se consolidaba el discurso de la quiteñidad en aquella época; y por otra, se resaltaba la *vida apacible* y de *ensueño* que la gente que residía en la ciudad supuestamente experimentaba, reforzando la imagen de Quito como destino idóneo de afuerreños para alcanzar una vida plena, lejos de los problemas que significaba el campo, aparte del rol fundamental que se le da a la *lindas chiquillas quiteñas*⁷² en la configuración de esta tan mentada ciudad anciada. La representación de una ciudad *bella* se la debía formular en contraposición a la ciudad *fea*, lo no enunciado, a aquellos lugares, gente y barrios que desdecían el orgullo quiteño, que su sola existencia causaban ‘bochorno a la urbe’. Barrios como La Colmena o El Aguarico, considerados como arrabales, lugares como la calle La Ronda o el ‘indio’ no son comúnmente mencionados en las canciones *tradicionales* de la ciudad, debido a que estos actores y espacios representan el *Quito no bello*, aquella ciudad vinculada con lo impuro, lo sucio, lo antiguo, con el retraso, en definitiva con el campo; cualidades que evidentemente no apoyaban la imagen de modernidad y de apego a lo hispano con la que las élites

⁷² El papel que la figura de la mujer representa en la música llamada tradicional de Quito, constituye un importante tema de investigación que aún no ha sido abordado en su totalidad, en el ámbito de investigaciones de antropología urbana y género.

buscaban representar a Quito en aquellas épocas. Al mismo tiempo, este tipo de canciones reflejaban la noción de un Quito caracterizado por una alta segregación espacial y discriminación socio-étnica, conflictos urbanos resultado de las transformaciones que registraba la ciudad en aquella época.

Otro de los autores destacados fue Ángel Custodio Sánchez Meza de origen fluminense y nacido en 1896. Fue compositor de la canción *Lindo Quito de mi vida* en el año de 1948. Oswaldo Carrión (2002) menciona que la composición de esta obra se remite a la primera vez que Sánchez visitó la ciudad y que maravillado por sus calles angostas, noches estrelladas y las *guambritas* escribió esta canción, que se la considera símbolo de unidad nacional, al ser escrita por un autor de origen costeño. De hecho, en el testimonio que Carrión recoge en su libro, Custodio Sánchez comenta:

Al mes más o menos de presentaciones de circo con el que fui, me encontré con mi amigo César Álvarez Toscano y le dije: tu ciudad me gusta, vamos a tu casa que le voy a hacer una canción; hubo farra y en dos horas estaba lista la canción para la ciudad de Quito Luz de América, Carita de Dios... (Carrión, 2002: 147).

La letra de esta canción, al ritmo del pasacalle, representa lo que las personas que arribaban a Quito, en su mayoría migrantes campo-ciudad, se imaginaban de ella. Los versos de este pasacalle son:

Lindo Quito de mi vida,
luz divina del querer,
es la tierra más querida,
donde sueña la mujer.

Lindo Quito de mi vida,
yo te canto con amor,
es la tierra de mi vida
donde llora el rondador.

Es la tierra bendecida,
Capital del Ecuador.

Este Quito maravilloso, cuna de la abundancia y de las oportunidades, tierra bonita y sin mayores problemas. El lugar deseado por la población vivía fuera de la capital. De ahí que, el enaltecer de manera reiterada a Quito por autores quiteños y no quiteños se convertiría en

la tónica de las canciones de gran acogida de la época. Así como la idea de vincular la figura de la mujer bella, como fruto de la esta privilegiada tierra.

Del mismo modo, el quiteño y compositor popular César Baquero escribe la letra y la música del pasacalle “*Romántico Quito mío*” en la década del cuarenta. Las representaciones de Quito como destino privilegiado que realiza el autor las hace desde un desbordante cariño a la ciudad y la exhibición de algunas prácticas tradicionales de la época. En esta, como en las canciones anteriormente citadas, persiste la idea de enaltecer a la ciudad, de presentarla como lugar único en el mundo y de relacionarla insistentemente con la mujer. Su letra manifiesta:

Mi Quito tiene un sol grande
y las noches estrelladas,
la luna por el oriente
alumbra en las madrugadas.

Romántico Quito mío
poblado todo en canciones,
que brotas cual un rocío
poemas y ruiseñores.

Que quien llega a conocerte
no puede vivir sin verte.

Balcones de otras ciudades
no oyeron tus serenatas,
mujeres de otros balcones
no fueron tan adoradas.

Como son las de mi Quito
luceros de tu cielito,
que quien llega a conocerlas
no puede vivir sin verlas.

Otro de los más controvertidos personajes que no sólo debutó en la radio como director artístico sino como también como cantante fue Leonardo Páez Maldonado, quiteño nacido en 1912, quién por el fatal incidente de “La Guerra de los Mundos” transmitida por Radio Quito tuvo que salir del país en 1949. Sin embargo, en esa misma década con su ingenio y habilidad para las letras y música compuso a inicios de la década del cuarenta “*La Tuna Quiteña*”, que con exclusiva perspicacia describe ‘la fiesta’ como una de las situaciones cotidianas y tradicionales de Quito. Esta canción posee una importante carga costumbrista.

Es necesario mencionar que esta canción a pesar de hacer alusión a Quito y de referenciar importantes costumbres quiteñas, no ha sido tan usada como las anteriores en las actividades conmemorativas de la ciudad, quizá justamente por recordar una fiesta de carácter popular, cuyos personajes no eran precisamente los *más importantes de la ciudad* y los lugares a los que se hace referencia tampoco se constituían en los tradicionalmente emblemáticos. Su letra señala:

En el santo del Quintana
vamos a pasar muy bien
asómate con tu hermana
para tomar lo que den.

Todas las ñatas del barrio
con sus guambritas vendrán
va a haber fiesta, va a haber baile
como nunca se verá.

Esta noche yo me animo
con la Tránsito Román
y si quiere nos casamos
más arriba de San Juan.

Las del Sapo de Agua vienen
también las del Cebollar
vienen las de Guangacalle
junto con las del Tejar.

La costurera Rosaura
y la negrita Isabel
la gordita Carolina
y la mujer del Manuel.

Por la izquierda y la derecha
pues al pavo bailarían
zapateando y con hincadas
al santo festejarán.

Tocarán los Curcos Víctor
cantarán los Peñafiel
darán mistela rosada
y chinguero como miel.

Esta tuna de mi Quito
con guambritas sin igual
es tuna de gente buena
es una tuna legal.

De hecho, Fernando Jurado (2006) sostiene que el valor de esta canción radica en que mediante su letra se rescata los barrios populares de la ciudad con sus habitantes característicos, no considerados íconos de la ciudad y explica que

El Sapo de Agua, era un sitio especial del barrio de La Chilena, actual esquina de la Imbabura y Olmedo, donde había una fuente de agua y estaba muy vinculado a la casa natal de Páez. El Cebollar mantiene su nombre, está al sur de El Tejar. Guangacalle ha desaparecido como nombre, y corresponde a la actual Av. Gran Colombia, al Oriente del parque de la Alameda.

Esa alusión de casarse más arriba de San Juan es una quiteña, pues más arriba ya no hay ni había nada, quería decir que se podía jurar matrimonio, pero simplemente por una ratito.

Tránsito Román era una señora anciana ya en esa década, antes vecina de Riobamba y que vivía cerca de la cantina donde se realizó esta canción. Había tenido una juventud un tanto complicada, la mención de su nombre venía a ser otra de las chuscadas de Páez, pues resultaba insólito que alguien quisiera proponer matrimonio a una señora “que ya no estaba para el efecto, donde ya no se debía romper, sino desarrugar” (Jurado, 2006: 69)

En este sentido, “*La Tuna Quiteña*” representó un Quito que, lejos de mostrarse como la ciudad prometida y de ensueño de las canciones emblemáticas de la urbe, reflejó una ciudad con sus personajes, lugares y actividades cotidianas y sin ánimo de menosprecio, -se puede decir- eran los que en buena medida daban vida a la tradición de la ciudad.

Existían varias temáticas que comenzaron a plasmarse de acuerdo con esta nueva técnica artística, sin embargo, la ciudad al constituirse en el crisol de innumerables conflictos sociales, étnicos, económicos y culturales, pasó a formar parte de los tópicos que ameritaban ser expresados a través de la pintura. Uno de los representantes más importantes de la época, dedicado al quehacer pictórico urbano fue José Enrique Guerrero. Este artista a partir de los años cuarenta, tras un recorrido de 10 años, descubre su pasión por la ciudad y elige a Quito como tema central de sus próximas obras, a pesar de saber que la ciudad había sido previamente dibujada y pintada por un sin número de artistas desde fechas inmemoriales, de ahí que fue catalogado como el “Pintor de Quito”. Las pinturas de Quito de Guerrero se destacaron por la originalidad con que sus *Quitos* fueron plasmados. Desde una óptica distinta, el autor no sólo observaba a la ciudad para reflejarla en sus obras sino

que busca sumergirse en sus confines, con el fin de captar aquella esencia urbana para proyectarla en su lienzo, “su mirada había logrado penetrar más allá de la fisonomía de la ciudad, más allá de lo que está a la vista de los otros, y de ese modo logró entenderla en profundidad; para traducir ese encendimiento al lenguaje de la plástica y fijarlo en el lienzo” (Villacís, 2006: 24).

José Enrique Guerrero atraviesa varios momentos en su expresión pictórica de Quito. Inicialmente, lo pintaba desde una perspectiva tradicional o realista, rápidamente su óptica se modifica y se vuelve sombría, paulatinamente va adquiriendo nuevas tonalidades y formas, síntoma de un vigoroso expresionismo. En esta tónica, la ciudad sucumbe ante un laberinto de calles, casas, iglesias, que va reconociendo aquel Quito de los personajes tradicionales de la segunda mitad del siglo XX (Villacís, 2006: 24). En este contexto Quito se muestra como una ciudad que trata de resistirse a los embates de la modernidad, plantea una ciudad nostálgica, como que anhela regresar al pasado, a un ayer donde se encuentren las respuestas a las preguntas del hoy. En las tonalidades grises y ocres de sus obras se manifiesta una nueva y peculiar interpretación de Quito, que según el periodista bogotano Jorge A. Diez “no es una interpretación fantástica y arbitraria sino más bien orientada por el hondo sentido social de su arte” (Villacís, 2006: 64)

Tanto en la literatura, en la pintura como en la música, a través de un breve análisis de algunas de sus obras, se puede apreciar que cierto tipo de producciones artísticas andan tras la búsqueda de representar un tipo de ciudad imaginada. En unos casos una representación de carácter *realista*⁷³ de la ciudad, que resalta sobre todo *lo malo y lo feo* de la urbe y los problemas de segregación y discriminación incesantes de la ciudad. En otros casos se proyecta la imagen de una ciudad idealizada, enaltecida desde un apabullador cariño, que muchas veces ocultaba las particularidades trágicas de la ciudad. Esta representación se establece en una doble dimensión: a partir del ámbito fisonómico o del tramado de la ciudad y desde la estructuración social de la urbe. La conjunción de estos dos importantes ámbitos de mostrar la ciudad, trasciende en el tiempo y transmiten la idea del tipo de relaciones sociales que se producían en la época, el contexto urbano en el que estas

⁷³ Se vincula al realismo como corriente artística.

se desarrollaban, incluso las condiciones políticas, económicas, culturales que se presentaban en aquel momento histórico.

Las representaciones artísticas de Quito entre la década de los años treinta y cincuenta se remiten a una urbe que transita de ser una apacible ciudad tradicional aún con fuertes rasgos coloniales a la tan ansiada y prometedora ciudad moderna. En el marco de las obras analizadas, como ya se mencionó, se distingue dos tipos de representaciones urbanas bastante claras. Por un lado, en las obras literarias antes mencionadas, la representación que se realiza de la urbe se vincula con la noción de que Quito en su camino de transición hacia la modernidad, se impregna de elementos tradicionales y modernos, es decir se evidencia una dualidad y convivencia constante entre lo antiguo y lo moderno. Esta dualidad urbana la convierte en una ciudad maldita por contener los más graves dramas sociales, económicos, étnicos y culturales de ambos tipos de ciudad y de los que sus habitantes – generalmente de clase popular– son permanentemente víctimas. Este momento de transición es plasmado, ya sea desde una perspectiva colectiva, como es el caso del realismo social de los autores de la ‘generación de los treinta’ o las obras de Jorge Icaza, incluso aquellas trabajadas desde una propuesta más subjetiva como las vanguardistas con Pablo Palacio, que lejos de ser posiciones antagónicas, son perspectivas complementarias al momento de comprender el conflicto urbano en un determinado tiempo-espacio y de representar lo que para ellos significaba Quito en ese momento.

Por otro lado, la imagen de la ciudad que colma de felicidad al propio y extraño, manifiesta el imaginario idílico de la urbe prometida, de la tierra que ofrece la oportunidad de alejarse de los problemas que el campo significaba, es decir, representa la forma de imaginarse a Quito por buena parte de la población y que los autores arriba citados, tanto de origen quiteño como de provincia lo supieron plasmar de manera muy acertada, como es el caso de “ *El Chulla Quiteño* ” o “ *Romántico Quito mío* ”. Cabe recalcar que estas piezas musicales fueron creadas en pleno auge migratorio campo – ciudad, donde la Capital de la República era considerado el referente de la modernidad, de la ilustración, del progreso y se la consideraba como el sueño inalcanzable de personas de provincia que anhelaban arribar a Quito en busca de mejores días y oportunidades que garanticen su subsistencia.

Adicionalmente, en la representación de Quito de mediados de siglo XX de algunas obras analizadas, se percibe cierto aire de nostalgia por la pérdida de aquella ciudad en la que muchos de esos artistas crecieron, la necesidad de dejar plasmada en sus obras ciertos recuerdos íntimos y profundos de aquella ciudad que se va, pero que es necesario que desaparezca para borrar el dolor que en su historia causó a buena parte de sus habitantes.

CONCLUSIONES

Como resultado de la investigación histórica y cualitativa de la que ha sido objeto el tema del presente estudio, se ha llegado a colegir ciertas aproximaciones que de algún modo dan cuenta las formas de representación urbana construidas a partir del radio-drama y como esta dinámica pudo haber coadyuvado con la construcción de imaginarios colectivos a la administración de población en Quito entre 1940 y 1949.

Si se parte de la premisa que la ciudad es un espacio social y que dentro de esta dinámica procesos como el de representación constituyen uno de los pilares fundamentales para la comprensión de la ciudad a partir de la *Teoría Unitaria del Espacio* propuesta por Henry Lefebvre, entonces la ciudad es el espacio de la representación. Si esto es así, entonces las representaciones urbanas de las que Quito fue sujeto durante la década de los años cuarenta provienen de diversas fuentes: unas vinculadas con las conceptualizaciones e idealizaciones de los especialistas sobre la concepción de ciudad, plasmadas por ejemplo en el Primer Plan de Ordenamiento de Quito (1942) del que se desprende una noción de ciudad segmentada y a partir de la cual las relaciones sociales de distinción física, étnica, cultural, social y geográfica se iban consolidando. Esta idea de ciudad segmentada respondía a los intereses de la clase adinerada de Quito –que era la misma clase que manejaba el gobierno local–, que por efectos de la crisis económica, requería reactivar sus arcas mediante la inyección de capitales provenientes de la venta de lotes parcelados de quintas de descanso ubicados al norte de Quito.

Otras con el arte como la literatura, música, pintura, entre otras, donde se mostraba por un lado una suerte de ciudad de ensueño y por otro una ciudad maldita, hostil con sus habitantes. Cada una de estas representaciones urbanas poseían sus protagonistas y sus autores concebían a la ciudad a partir de un determinado lugar de enunciación, generalmente vinculado a la clase social o posición política.

Otras a partir de los medios de comunicación que mediante formas orales o escritas se encargan de figurar la ciudad de maneras particulares para transmitirlas a la colectividad, según las agendas de los dueños de estos medios o de los grupos de poder que se encuentran detrás de estos. En este sentido, se podría afirmar que en Quito, los medios de comunicación generalmente se encontraban vinculados con importantes grupos

económicos. Por ejemplo, uno de los grupos económicos que se fue consolidando a lo largo del siglo XX en Quito, es el perteneciente a la familia Mantilla Jácome, que al tiempo de ser dueños de la Empresa El Comercio que producían el Diario El Comercio, Diario últimas Noticias, Revista Cultural Línea, Radio Quito, eran propietarios de una agencia de carruajes, el primer hipódromo de la ciudad, y la Empresa de Teatros y Hoteles de Quito. Para la época, consolidarse como un grupo económico requería de importantes cantidades de dinero y de cierta cuota de poder a nivel político, social y cultural, condiciones que gracias al manejo de varios de los medios de comunicación más populares de la ciudad y la injerencia de estos a nivel económico y político, de algún modo se encontraban garantizadas. De este modo, desde inicios de siglo XX -cuando comenzaba a dinamizarse la actividad mediática en el país- la relación entre la actividad comercial (grupos de poder económico) y los medios de comunicación comenzó a tornarse en fundamental e indisoluble.

El ejercicio de socializar a través del medio de comunicación modos de vida, formas de entender el mundo, representaciones de la ciudad, etc. era sin duda mediante algunos programas radio-dramáticos producidos en esta época. De manera muy temprana “Estampas de mi Ciudad” (1940), y después “El Indio Mariano” (1942) o “Lo que dice Juan del Pueblo” (1942), que desde una perspectiva costumbrista pretendían representar el acontecer cotidiano de la ciudad. En este tipo de programas se pueden distinguir varios elementos tanto discursivos como no discursivos, al mismo tiempo que recrean la dinámica urbana, refuerzan y actualizan de manera constante las subjetividades acerca de los roles, formas, actitudes, comportamientos, etc. que deben cumplir cada uno de los grupos socio-étnicos que componen el orden social.

Así, se evidencia que el radio-drama tratado estratégicamente como dispositivo, se convierte en *aquella red de relaciones de saber-poder en la que se inscriben instituciones, infraestructuras, discursos, reglamentos, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas morales, es decir, elementos pertenecientes a la práctica discursiva como a la no-discursiva, que instauran subjetividades sobre los individuos y que resultan de una estrategia concreta inscrita en una relación de poder, que legitima la estabilidad, funcionamiento y supremacía de los grupos de poder económico sobre el resto*

de la población, formulando subjetividades en términos sociales, étnicos, culturales, y transmitiéndolas de manera masiva para alcanzar una suerte de naturalización de comportamientos de los diferentes actores urbanos. Así, se encarga de instaurar y actualizar, con la implementación discursos verbales y no verbales, imaginarios tanto físicos como simbólicos respecto de la ciudad. Por ejemplo, la identificación casi instantánea de los personajes puestos en escena a partir de la cotidianidad de la ciudad, afianza de hábil manera la ubicación periférica y reprochada figura de ‘lo chagra’, ‘cholo’, ‘chulla’, ‘indio’, ‘longo’ en relación con la de la autodenominada ‘gente decente’ en Quito. Este tipo de estrategias mediáticas de representación, facilitan procesos de gestión o administración de poblaciones a partir de criterios de identificación, localización e incluso de espacialización social de los distintos actores urbanos que habitan la ciudad, legitimando sin duda las decisiones de segregación espacial y exclusión social por parte de las élites en Quito ese época.

La investigación además sugiere que Radio Quito, perteneciente a la Empresa El Comercio al ser la radio mediante la cual se transmitía programas como “El Indio Mariano” o “Lo que dice Juan del Pueblo” programas de tipo costumbrista y de gran acogida, desempeñó un importante rol en la circulación de formas de representar la ciudad y de imaginarios de clasificación y diferenciación socio-étnica en la ciudad de Quito entre 1940 y 1949. En este sentido, es importante abrir estudios y preguntarnos acerca del papel, que a través del ‘objetivo quehacer periodístico’, los medios de comunicación han desarrollado históricamente en la construcción del inhumano proyecto civilizatorio del que nuestra sociedad fue objeto. Desde esta perspectiva, se puede atisbar que la radio como práctica social contribuía de manera decisiva en los procesos de segregación social, étnica, geográfica, económica, cultural entre los grupos de poder económico y los diferentes actores urbanos “los otros” de la ciudad de Quito.

Dentro de la investigación de campo, es importante manifestar que en este estudio se presentó la dificultad permanente de acceder a los programas radiales objeto de este análisis. Los inconvenientes presentados se los puede relacionar a un sinnúmero de causas, entre ellas se podrían citar: a) la falta de prolijidad de los dueños y directivos de las emisoras en las que se trasmitían estos productos de constituir un archivo que albergase las

producciones radiofónicas desde los albores del medio, como es el caso de la Radio HCJB que transmitía ‘Estampas de mi ciudad’; b) la falta de interés por parte de las autoridades estatales de considerar insumo histórico productos radiofónicos como estos programas de radio y en consecuencia la falta de un archivo sonoro nacional que recopile esta importante fuente de información histórica; c) eventuales percances que evitaron la recopilación histórica de sus archivos radiofónicos, como el caso de la Radio Quito que a causa del incendio perpetrado en 1949 a consecuencia de la crisis colectiva de la transmisión de la ‘Guerra de los mundos’ se quemaron todos los programas realizados hasta ese momento, impidiendo el compendio de programas radiales de 1940 a 1949 la época, d) por otro lado, la mayoría de los programas producidos en este lapso de tiempo 1940 a 1949 se los emitía en vivo debido a los altos costos de grabarlos inicialmente en discos de carbono y posteriormente con otro tipo de tecnología, así que el archivo sonoro de los programas de inicios de la década del cuarenta eran casi inexistente, no obstante los libretos a partir de los cuales se radio-dramatizaban los programas tampoco tuvieron el cuidado de ser conservados. No obstante, el cruce del radio-drama con información valiosa proveniente de diferentes fuentes, nos proporcionó un sinnúmero de materiales y fuentes primarias que facilitó la comprensión de la dinámica urbana y las políticas de representación de ciertas poblaciones en la urbe. Quedan tareas pendientes pero este primer paso está dado.

En este sentido, la configuración de un archivo a nivel local como nacional es fundamental, ya que la radio se constituyó como uno de los medios de comunicación de mayor importancia en el segundo y tercer tercio del siglo XX, y los discursos emitidos a través de este medio de comunicación significan un importante insumo histórico en la configuración social, política, económica, étnica y cultural de Quito y del país. De ahí que recurrir a un archivo radiofónico como fuente de investigación es indispensable en la reconstrucción y comprensión histórica de las sociedades, tomando en cuenta la trascendencia que han ido adquiriendo los medios de comunicación con el advenimiento tecnológico a partir del siglo XX hasta la actualidad a nivel regional y mundial.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. En *Sociológica* No. 73. Visita 23 de mayo 2013. <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>
- Almandoz, Arturo (2008). *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*. Caracas: Equinoccio
- Achig, Lucas (1983). *El proceso urbano de Quito*. Quito: Centro de investigaciones Ciudad y Colegio de Arquitectos del Ecuador.
- Buendía, Alexander (2006). *Jóvenes, radio y ciudadanía*. Bogotá: Axis Mundi.
- Burke, Peter (2006). *La revolución historiográfica francesa*. Barcelona: Gedisa.
- Bustos, Guillermo (1990). “Notas sobre economía y sociedad en Quito y la Sierra Centro Norte durante las primeras décadas del siglo XX”, en *Quitumbe* No. 7:102-107.
- _____ (1992). *Quito en la Transición: Actores colectivos e identidades urbanas (1920-1950)*, en *Quito a través de la Historia*, Quito: Ilustre Municipio de Quito.
- _____ (2001). *El Hispanismo en el Ecuador*, en *Ecuador-España, historia y perspectiva*, Quito: Embajada de España en el Ecuador y Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador.
- _____ (2007). La Hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de Fundación de Quito, en *Etnicidad y Poder en los Países Andinos*, Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier (Coomps.) Quito: Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Cadena, Marlon (2012). “La nueva biografía del Chulla Quiteño. Un enfoque desde su masculinidad”. Tesis para obtener el título de Maestría en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Campoverde, Juan (1989). “La radiodifusión musical en Cuenca: (comentarios con textos)” *Opus Revista de la Musicoteca del banco Central del Ecuador*. No. 37: página 14.
- Capello, Ernesto (2004). “Hispanismo casero: la invención del Quito Hispano”. En *Procesos, revista ecuatoriana de historia*. No.20: 55-77.
- Carrión, Fernando (1987). *Quito: crisis y política urbana*, Quito: El Conejo-Ciudad.

- _____ (1999). Gobierno de la ciudad y comunicación. En *Ciudad, escenario de comunicación*, Carrión Fernando y Wollrad Dörte (Comps). Quito: Fundación Friedrich Ebert Stiftung/Proyecto Latinoamericano de Medios de Comunicación y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO sede Ecuador.
- Carrión, Oswaldo (2002). *Lo mejor del siglo XX: música ecuatoriana*. Quito: Ediciones Duma.
- Certeau, Michel de (2007). *La invención de lo Cotidiano*. Volumen I. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana.
- Cueva, Agustín (1986). *Lecturas y Rupturas: Diez ensayos sociológicos sobre la Literatura del Ecuador*, Quito: Planeta.
- Chartier, Roger (1996). *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (1999). *El Mundo como representación, estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Deler, Jean Paul (1983). Estructuración y consolidación del área central 1830-1942. En *El proceso de urbanización en el Ecuador (Del siglo XVIII al siglo XX)* (Fernando Carrión Comp.). Quito: Editorial El Conejo y Centro de Investigaciones Ciudad.
- Espinoza Apolo, Manuel (2003). *Mestizaje, cholificación y Blanqueamiento en Quito, primera mitad de siglo XX*, Quito, Abya-Yala.
- _____ (2012). *El Cholerío y la gente decente. Estrategias de blanqueamiento y mestizaje en Quito. Primera mitad del siglo XX*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- _____ (2003). *Mestizaje, cholificación y Blanqueamiento en Quito, primera mitad de siglo XX*, Quito: Abya-Yala.
- Foucault, Michel (2012). *Vigilar y Castigar*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Fossati, Mariana (2004). *El radioteatro, culebrón sonoro*. Disponible en: http://www.prensamericosur.com.ar/apm/nota_completa.php?idnota=319. Visitado en abril, 19 del 2013.

García, Luis (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. En *A Parte Rei*. No. 74 Marzo. Disponible en la dirección: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>, visitada en mayo, 23 de 2013.

Goetschel, Ana María (1992). *Hegemonía y sociedad (Quito: 1930-1950)*, en Ciudades de los Andes, visión histórica y contemporánea, Quito: Centro de Investigaciones Ciudad.

Guerra, Margarita (2008). *Testimonies del radioteatro en Quito*. Quito: El Conejo.

Guerrero, Andrés (2010). *Administración de poblaciones, ventriloquía y transescritura*. Lima: FLACSO Sede Ecuador – IEP Instituto de Estudios Peruanos.

Guerrero, Pablo (2006). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Tomo I. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

Guerrero, Patricio (2002). *La cultura, estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya Yala.

Hering, Torres Max S. y Pérez Amanda (2012). *Historial Cultural desde Colombia, categorías y debates*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de Los Andes y Pontificia Universidad Javeriana.

Ibarra, Hernán y Novillo Vistoria (2010). *La Radio en Quito (1935 – 1960)*. Museos de la Ciudad Fundación Museos, Quito: Don Bosco.

Ilustre Consejo Municipal (1949). *Plan regulador de Quito. Memoria Descriptiva, Opiniones de los técnicos nacionales y extranjeros. Reformas aprobadas por el Consejo*. Quito: Imprenta Municipal.

Jiménez, Nicolás (1940). Prologo en *Estampas de mi Ciudad*. Tercera Serie. Quito s/e.

Jurado Noboa, Fernando (2006). *Rincones que Cantan. Una geografía musical de Quito*. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito.

————— (2009). *Ensayo sobre el Chulla Quiteño 1700 - 2009*. Quito: Quimeradreams editores.

Kaplún, Mario (1999). *Producción de programas de radio. El guión –la realización*. Quito: Ciespal.

Kigman, Eduardo (2008). *La ciudad y los otros, Quito 1860-1940*. Quito: FLACSO- Universitat Rovira i Virgili.

- Kigman, Eduardo y Goetschel Ana María (1992). Quito: Ideas de Orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales, en Quito a través de la Historia, Quito: Ilustre Municipio de Quito.
- Lefebvre, Henry (2007). *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Luna, Milton (1992). *Los mestizos, los artesanos y los vientos de la modernización en el Quito de Inicios de siglo*, en Quito a través de la Historia, Quito: Ilustre Municipio de Quito.
- Marin, Luois. (1996). *Poderes y límites de la representación*. En *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Miño, Wilson (1990). *La economía ecuatoriana en la gran recesión de la crisis bananera*. En Nueva Historia del Ecuador (Enrique Ayala Mora Ed.). Quito: Corporación Editora Nacional/ Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- Obando, Rubén y Ortega, Alicia (2000). *La representación de Quito y su literatura actual*, en Revista Nacional de Cultura, Quito: Consejo Nacional de Cultura.
- Ortiz, Alfonso (2007). *El Damero*, Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito.
- Páez, Alex (1990). *El movimiento obrero ecuatoriano en el periodo (1925-1960)*. En Nueva Historia del Ecuador (Enrique Ayala Mora Ed.). Quito: Corporación Editora Nacional/ Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- Palacios, Ángela Elena (2003). *El mal en la narrativa ecuatoriana moderna: Pablo Palacio y la generación de los 30*, Quito: Abya – Yala.
- Pérez, Juan Fernando (1992). *La modernidad en el Arte*. En Quito a través de la Historia, Quito: Ilustre Municipio de Quito.
- Reguillo, Rossana (2007). “Ciudad y Comunicación, densidades ejes y niveles”. En *Diálogos de Comunicación Revista académica de la Federación Latinoamericana de facultades de Comunicación Social* No. 74: 42-51.
- Rizo, Marta (2005). “La ciudad como objeto de estudio de la comunicología. Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación Ciudad y Comunicación”. En *Andamios* No. 2: 197-225.

- Rojas, Octavio (s/f). *El drama de la radio-novela*. Disponible en <http://www.network54.com/Forum/43187/message/1090505055/Etcetera-+EL+DRAMA+DE+LA+RADIONOVELA>. Visitado en Visitado en abril, 19 del 2013.
- Romero, José Luis (1984). *Latinoamérica: La ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI Editores.
- Rosero, Edmundo (1951). *Compañía radio-teatral "Artistas Unidos del Ecuador". Tercer Aniversario 1948 – 1951*. Quito: s/e.
- Prieto, Daniel (1986). *Radiodrama y Vida Cotidiana*. En voluntad de verdad y voluntad de espectáculo, Quito: Fundación Friedrich Ebert y CIESPAL.
- Proaño, Arandi (2009). "La novela más personal de Icaza: El chulla Romero y Flores", en *Encuentros* No. 9: 56-64.
- Samayoa, Julieta (2007). *Las radionovelas en México y en América Latina*. Disponible en <http://comunicacioncatlan.blogspot.com/2007/11/las-radionovelas-en-mxico-y.html>. Visitado en abril, 19 del 2013.
- San Gil, Santiago (2012). *Cronología de la Historia de la radiodifusión en Cuba*. Disponible en <http://historiadelaradioencuba.blogspot.com/>. Visitado en abril, 19 del 2013.
- Silva, Armando (2012). "Los imaginarios urbanos". Disponible en la dirección: <http://imaginariosurbanos.net/index.php/teoria>, visitado en abril, 26 de 2013.
- Thomas, Peter (2005). *Quito: Sueño y Laberinto en la Narrativa Ecuatoriana*, Quito: La Palabra Editores.
- Urrutia, Víctor (1999). *Para comprender ¿Qué es la ciudad? Teorías sociales*. Navarra: Verbo divino.
- Vásquez, María Antonieta (1989). *Familia costumbres y vida cotidiana a principios del siglo XX*. En Nueva Historia del Ecuador (Enrique Ayala Mora Ed.). Quito: Corporación Editora Nacional/ Editorial Grijalbo Ecuatoriana.
- Villacis, Rodrigo (2006). *La pintura de José Enrique Guerrero*, Quito: La Palabra Editores.
- Godard, Henri (1992). *Atlas Infográfico de Quito: socio-dinámica del espacio y política urbana*, s/r.
- Villacis, Enrique (1954). *Quito y su progreso*. Volúmen1, Quito: Imprenta Municipal.

Villalobos, Fabio (1990). *El proceso de industrialización hasta los años cincuenta*. En Nueva Historia del Ecuador (Enrique Ayala Mora Ed.). Quito: Corporación Editora Nacional/ Editorial Grijalbo Ecuatoriana.

Wirth, Louis. (1938). *El urbanismo como modo de vida*. En Fernández, M. (comp) 1988, "Leer la Ciudad", Barcelona: Icaria Editorial.

World Radio Missionary Fellowship (1991). *Una 135ision compartida. La historia de HCJB: La Voz de los Andes*. Quito: Vozandes.

ÍNDICE DE GRÁFICOS Y TABLAS

Gráfico 1. Teoría unitaria del espacio.	Pág. 22
Tabla 1. Formatos del género dramático	Pág. 27
Tabla 2. Radios que se inauguran entre los cuarenta y sesenta	Pág. 83
Tabla 3. Obras del género radio-dramático de la década del cuarenta	Pág. 93

ARCHIVO

Archivo del Ministerio de Cultura – Fondo de Ciencias Humanas Jacinto Jijón y Caamaño.

Archivo de la Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit.

Archivo de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo de la Casa de la Cultura.

ENTREVISTAS

Entrevista a Antonio Ulloa Coppiano. Quito, 13 de junio de 2013.

Entrevista a Gonzalo Proaño. Quito 17 de Junio de 2013.

Entrevista a Nicolás Kingman. Quito, 19 de junio de 2013.

Entrevista a José Ignacio López Vigil. Quito, 20 de junio de 2013.

Entrevista a Francisca Meythaler. Quito, 24 de junio de 2013.

Entrevista a Fernando Jurado Novoa. Quito, miércoles 26 de junio de 2013.

Entrevista a Rodrigo Dueñas, hijo de Wigberto Dueñas. Quito, 26 de junio de 2013.

Entrevista a Jorge Rivadeneira. Quito, 28 de junio de 2013.

SIGNIFICADO DE SIGLAS

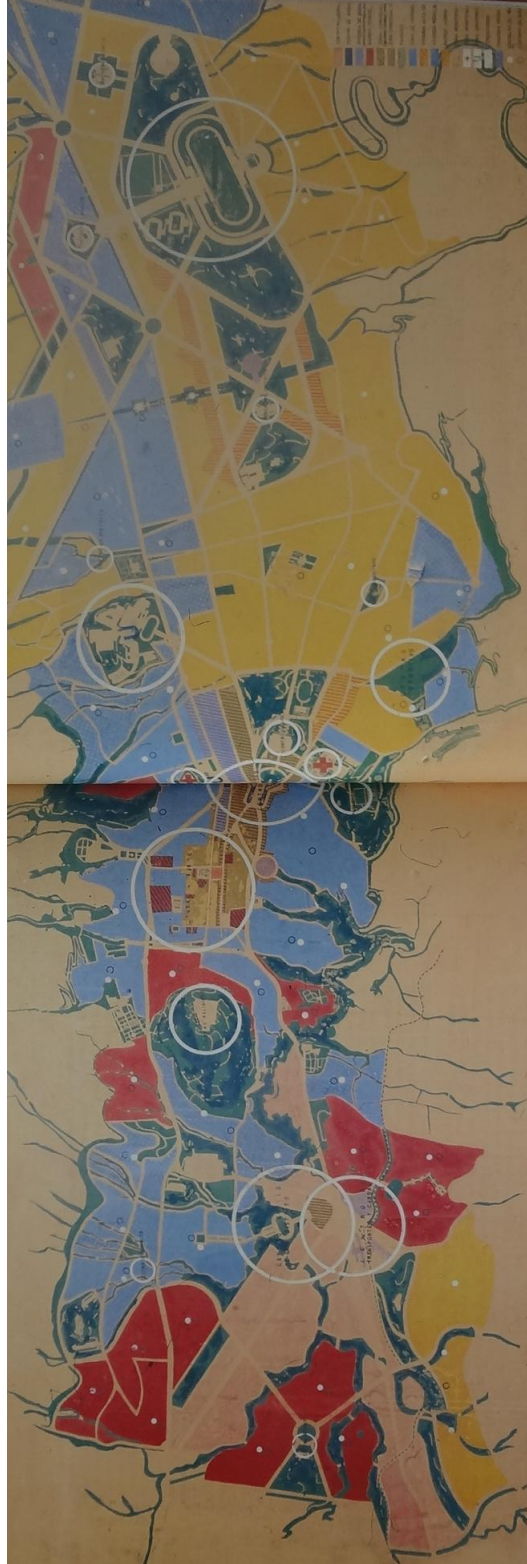
ABNCC: Archivo de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo de la Casa de la Cultura

ABAEP: Archivo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

FCHJC: Fondo de Ciencias Humanas Jacinto Jijón y Caamaño.

ANEXOS

Anexo 1.



Fuente: Alfonzo Ortiz Crespo. Plano Síntesis del Plan Regulador Urbano de Quito por el Arq. Guillermo Jones Odriozola, 1942.