

Leer lo estético desde lo político¹

Reading aesthetics from politics

VERÓNICA PEÑAFIEL

Universidad de las Américas

Ecuador

vpenafield@udla.edu.ec

Resumen. En el Ecuador, y específicamente en la vida política del país, el teatro ha jugado un papel más importante del que se le ha reconocido. Pensar lo estético relacionado con lo político, puede ser una interesante clave de lectura para el teatro quiteño y, me arriesgo a afirmar, para el teatro a secas. Este análisis no se lo hará desde el teatro político, se pretende, más bien, analizar la dimensión política del mismo y de la relación entre teatro y política. Dicha dimensión política ha tomado diversas caras. Con los matices posibles, ha pasado de las salas a la calle, del costumbrismo a lo grotesco, de las compañías a los grupos. Comprender estos matices con la óptica de lo político puede dar pistas para articular una lógica estética del teatro quiteño.

Abstract. In Ecuador, especially in the country's politics, Theatre has played a much more important role than it was thought. Thinking of aesthetics as related to politics can be an interesting key to read the theatre from Quito. This kind of analysis will not focus on political theatre but it will rather explore its political scope and the relationship they may have with politics. This political scope has various sides. Having many possible nuances, it has gone from theatres to streets, from depicting everyday scenes to the grotesque from companies to groups. The understanding of those nuances under the viewpoint of politics may provide the audience with clues in order to articulate the draft logic behind the aesthetics of theatre from Quito.

Palabras clave: *cultura; artes escénicas; teatro.*

Key words: *culture; dramatics; theatre.*

¹ Para citar este artículo: Peñafiel, Verónica (2013). Leer lo estético desde lo político. *Alabe* 7. [www.revistaalabe.com] (Recibido 21-09-2012; aceptado 21-02-2013)

El teatro que tenemos hoy en día en Quito tiene varios orígenes. Por un lado, elementos de la teatralidad que se forma en la relación entre la fiesta popular que nos llega desde España con la conquista, carnavalesca, y, por otro, los ritos y festividades andinas. Fue un buen ensamblaje sin mayores sobresaltos que permitió que las fiestas carnavalescas se enriquecieran con la ritualidad andina y que esta encontrara un buen espacio para sobrevivir a pesar de la conquista. Por otro lado el teatro también se alimenta de las representaciones cercanas al canon europeo en las aulas de los colegios de los jesuitas y dominicos, donde se ensayaban formas de enseñanza y se filtraba en ellas un espacio de expresión de las ideas. Pensar lo estético, es decir, los elementos con los cuales se crea un lenguaje con el propósito de significar, relacionado con lo político, puede ser una interesante clave de lectura para el teatro quiteño y, me arriesgo a afirmar, para el teatro a secas. Una primera aclaración necesaria: no se pretende cerrar la discusión al teatro político, se hablará de la dimensión política del mismo y de la relación entre teatro y política.

Lo político implica no solamente las campañas por lograr acaparar el poder, sino también la actitud de los seres humanos por hacerse cargo, por empoderarse de los distintos ámbitos de la vida de la sociedad, como diría Bolívar Echeverría (2012: 74) es la “capacidad de sintetizar o totalizar la forma de su vida social”. De esta manera al hablar de una dimensión política estamos hablando de una postura frente a situaciones sociales y a la vez de una intención por provocar en los espectadores la toma de posición. La dimensión política del teatro ha tenido diversas facetas: desde el cuestionamiento de los espacios de representación (sala o calle), pasando por el lenguaje utilizado (grotesco o realista), hasta la forma de organizarse para la producción (compañías o grupos). A la luz de lo dicho, se puede analizar estas evoluciones para así encontrar pistas para articular una lógica estética del teatro quiteño.

Los orígenes

Albores y albuces del siglo XX

En el siglo XX se pueden distinguir dos momentos muy claros. La primera mitad del siglo va a estar marcada por el surgimiento, auge y supervivencia de las compañías de teatro (Paz y Miño, 2007: 75-89). El gesto político que va a marcar este momento va a ser la inclusión a la escena nacional de personajes antes relegados como indígenas, pobres, obreros. La técnica va a estar centrada en la declamación. Los actores se formaban en el conservatorio nacional, en clases de declamación.

Hacia mediados del siglo se ha consolidado una forma específica de hacer teatro: las compañías son la forma predilecta de este accionar, es una actividad que requiere de una formación en la declamación y que tendrá un escritor que les provea de textos. En este momento se va a pasar del drama psicológico al social, y del drama a la comedia. El trabajo dramático estaba centrado muchas veces en primeras actrices (los actores dramáticos eran menos), al punto que las compañías adquirirían su nombre. De entre el drama

surge, a la sombra de Olimpia y Chavica Gómez, dos muy buenas actrices, el actor Ernesto Albán Mosquera, quien desde la compañía de drama incursiona con mucho éxito en la comedia que se representaba en el show de variedades posterior al drama. Dicho resultado le llevará en poco tiempo a colmar el espacio teatral con el personaje Evaristo Corral y Chancleta. Este es un personaje chaplinesco que representa al ciudadano raso. Las primeras estampas eran montadas con la compañía Gómez-Albán, entre varios actores. Las últimas eran ya solamente entre tres actores constantes y sus correspondientes personajes fijos: Evaristo, Sarzosa y Marlene.

La forma de trabajo de Albán Mosquera son las estampas quiteñas. Estas y el personaje encarnado por Albán Mosquera son creaciones literarias de Alfonso García Muñoz, creación que a su vez fue alimentada por el trabajo del actor. Las estampas son dramatizaciones cortas que encierran, en forma de costumbrismo, modos de vivir y de relacionarse de los quiteños. Si bien tienen un texto que las sostiene, el actor va a ganar protagonismo. Según escribe el dramaturgo Peko Andino Moscoso en el programa de mano de la obra *Evaristo gogo, Velasco yeye*, estrenada en el 2007, este es un género propiamente quiteño. Se vislumbra en esta forma de hacer teatro, a modo de ave agorera, algunas de las características de los cambios de época que se plasmarán hacia la segunda mitad del siglo XX en el teatro experimental: decantará en algo más parecido al grupo antes que a una compañía, aunque se siga llamando como tal; la actuación se superpone, de a poco, al texto; formatos más cortos; inclusión de elementos de improvisación. Los textos plasman el lenguaje regional y el sentir del pueblo, los personajes ya no son la pintura folklórica del indio o del pobre, son personas comunes y corrientes.

- Hola, mi querido Evaristín!
 - ¡Qué tal, etimaoErneto!
 - Y un abrazo afectuoso y estrecho –un abrazo de comadres que se han visto a los tiempos- rubricó nuestro encuentro.
 - ¿Cuándo regresó de la Costa?
 - Hace tre día que etoy aquí, hermano.
 - Caramba, pero usted ha venido bien cerrado.
 - Un poquito no má. E lo que no pasa a lo serrano que vamo a la Cota. Llegamo a Guayaquil y no olvidamo nuestro “pes”, nuestro “cholito” y otro término que usamo continuamente.
- (García, 1937: 271)

Lo cómico está en la forma de retratar los personajes y en los equívocos, que son provocados por juegos verbales, eventualmente ayudados de dichos populares. En general, aprovecha cualquier pretexto para quejarse de la crisis económica. Los comentarios certeros sobre la situación política del país no son el único elemento, aunque sí el más evidente, de dicha dimensión. Uno de ellos es una constante en las estampas: se ilustra aquello que se conoce como la viveza criolla. Se la muestra como natural pero a la vez per-

mite ver lo absurdo de ella. La problemática política del país era parte también del tema de las estampas montadas. Los comentarios políticos eran incluidos magistralmente por Albán Mosquera en las actuaciones a modo de “morcillas” (comentarios fuera de libreto). Constantemente conmina a su público a actuar, a no quedarse quietos frente a la situación. Podemos verlo en la estampa *Evaristo dictador*, en su último parlamento:

La patria entera despierta
se levanta el Ecuador
si la conciencia está alerta
no madura un dictador.
(Paz y Miño, 2007b: 1h01m52s)

Las estampas quiteñas van a convivir con Compañías como el Teatro independiente, cuya figura central era Francisco Tobar García, dramaturgo y director de sus propias obras, cuyos textos estaban cargados de un alto y mordaz nivel poético. Esta Compañía estrenaba, sin fallar, todos los años en el mes de mayo.

La segunda mitad del siglo XX

La segunda mitad del siglo XX va a iniciarse con un periodo de transición en el que conviven diferentes formas de hacer teatro. Esta transición tiene varios factores: por un lado el declive de la Compañía, descrita en el acápite anterior; por otro lado el intercambio con otros países de América Latina que se vuelve mucho más evidente a causa de la fuerte migración y movilidad al interior de la región provocada por las dictaduras e inestabilidades políticas, y también la presencia de Fabio Paccioni, experto de la Unesco que viene a trabajar en Quito.

El intercambio con otros países trajo varios elementos que marcaron el accionar futuro. Primero, en lo ideológico, están las ideas del *Teatro del Oprimido*, de Augusto Boal. La búsqueda por proletarizar el teatro y volverlo popular se va a materializar en la búsqueda de espacios nuevos de trabajo. El teatro va a salir a la calle, plazas, fábricas, barrios. Las salas quedarán relegadas para las pocas compañías que aún funcionaban o para presentaciones internacionales, cada vez más esporádicas. Se propone una nueva forma de producción artística: la “creación colectiva” y se revaloriza el papel del actor en el proceso de creación, ya no será quien encarna el texto creado por el dramaturgo sino que será el creador de su personaje y a su vez del texto. De esta manera, ciertos protagonistas de la actividad teatral hasta ese momento van a salir de escena por considerarse que son parásitos del trabajo del actor. Específicamente los dramaturgos que viven de la creación y los productores teatrales *que viven del trabajo* de los actores (Escudero, 1983: párr. 2). Con estas ideas nace el grupo teatral, que es el espacio compuesto de actores donde todos se involucran en todas las actividades del grupo. La intencionalidad política en este

momento se vuelve evidente y militante: el teatro ha de ser comprometido y acompañará al proceso revolucionario. Los procesos en el Ecuador, más evidentemente en Quito, tienen una alta consonancia y se alimentan fuertemente de todo lo que pasa en América Latina.

Las décadas de los cincuenta y sesenta fueron épocas políticamente muy convulsionadas. Estos estremecimientos tuvieron incidencias directas con el quehacer teatral de toda América Latina. En Ecuador nos alimentamos fuertemente de lo que hizo, fundamentalmente, en Argentina. Por un lado está todo lo que sucedía en Argentina con el LTL (Libre Teatro Libre), referente de la “Creación Colectiva” en Argentina. María Escudero, fundadora el LTL, al ser expulsada de Argentina se refugia en Ecuador, en donde sigue haciendo y pensando el teatro. También está Arístides Vargas, igual, argentino, que sale de su país por semejantes razones, se radica en el Ecuador haceya más de 30 años. En otro ámbito, los festivales internacionales van a empezar a suceder y a permitir ese contacto más cercano con el resto de América Latina. “La Candelaria” de Colombia se vuelve un referente y junto con “Yuyashkani” de Perú, El teatro de los Andes de Bolivia se presentan en Quito y dejan huella más en las ganas que en el accionar.

Fueron varios los grupos que optaron por dejar de lado las salas y por buscar nuevos espacios en los que se generara procesos de “Creación Colectiva”, sin embargo en Ecuador ninguno tuvo mayor trascendencia tanto porque no perduraron como porque su trabajo no tuvo mayor repercusión. La mayoría de los grupos que ahora tienen ya 20 años o más de trabajo optaron por esa búsqueda: la “Creación Colectiva”, la vinculación directa con algún proyecto político, sin embargo, ninguno de ellos logró la calidad estética que ahora tienen a partir de dicho interés. Un claro ejemplo de este proceso lo podemos ver en los primeros momentos del grupo “Malayerba”. Para vincularse con el pueblo, deciden ir a vivir a un barrio pobre de la ciudad, La Ferroviaria, con la intención de alimentarse de esta experiencia para su proceso creativo. Esta experiencia fracasa. Casos contrarios también es posible encontrarlos: organizaciones políticas como la CODHU, (Coordinadora de Derechos Humanos Universitaria), o la FEPON (Federación de Estudiantes Politécnicos), mantenían grupos de teatro que no tuvieron mayor trascendencia y que murieron por inanición.

De esta búsqueda lo que quedó fue una forma de trabajo: los grupos, ya no tan democráticos como se pretendía en un inicio (todos hacen de todo) pero se mantiene el principio de horizontalidad en las relaciones. Otro producto de este proceso fue el surgimiento de dramaturgos desde el seno de los actores. Ahora con mucha calidad, podemos encontrar textos dramáticos que son el producto de una creación de actores.

Para fines de la década de 1960, llega al país traído por la UNESCO Fabio Pachioni. El principal aporte de Pachioni va a ser la idea del entrenamiento del actor y la búsqueda de montajes más gestuales. A partir de su llegada se va a conformar el Teatro Estudio, como agrupación adjunta a la Casa de la Cultura con el objetivo de formar nuevos actores, y el Teatro Ensayo, como el espacio de creación, más vinculado con el pueblo. En la década de 1970 hay otro hecho importante: se funda la escuela de Teatro en

la Universidad Central del Ecuador. Esto va a aportar a una concepción distinta del ser actor: es una profesión para la que hay que estudiar y es un artista.

Durante casi 20 años, la década de 1970 y la de 1980, van a convivir las *Estampas Quiteñas*, montajes costumbristas en salas, el teatro de calle y un incipiente teatro de grupo. El teatro político va a ganar en un inicio protagonismo: la motivación desde lo político, la necesidad de ensayar en los escenarios los ideales están presentes en general. Luego, será desplazado por los grupos de teatro que en su búsqueda por motivaciones artísticas más que políticas, cambian su preocupación por la política hacia la búsqueda de la técnica. Muchos de los que serán las cabezas del quehacer teatral quiteño salen a estudiar fuera: un meso algunos años, y vuelven con esta nueva preocupación: la técnica. Es este el momento del nacimiento del teatro experimental. El compromiso de este teatro va a ser con el teatro y la técnica. El teatro experimental de finales del siglo XX e inicios del XXI van a recibir la herencia de una forma de trabajo: el grupo, de una comprensión del quehacer: el oficio, y de una urgencia: la técnica. En este momento una agrupación que no hay como dejar de nombrar es “Malayerba”.

Entre los actores que empiezan a trabajar en esta época, está Carlos Michelena. Actor ecuatoriano representativo del teatro de calle. Con los calificativos de cuentero callejero, junta, pana, güey, parcerero, mijín..., se define a sí mismo. Trabaja principalmente en la ciudad de Quito, en su “oficina del parque de El Ejido”, como la llama, dignificando irónicamente su espacio de trabajo.

Inicia su actividad en la década de los años ochenta del siglo pasado, y su opción, coherente con el momento histórico, es buscar un nuevo espacio cercano al pueblo: la calle. Es el momento en el que el teatro latinoamericano busca nuevos escenarios, nuevas relaciones con el público; en ese contexto, el actor se va a apropiarse de la calle, del parque de El Ejido y del imaginario de la gente sobre el teatro de calle. No es el único, pero sí aparece de inmediato como un referente por la coherencia política, por su constancia y por la estabilidad en el manejo de la técnica teatral en la propuesta estética. Su línea política, siempre clara, es de izquierda, anti-poder.

El espacio de la calle como escenario, por sus características, ha llevado a los creadores a centrar su trabajo en la creación de escenas cortas (sketchs) con personajes determinados como el eje de las mismas. Estos personajes son creados con técnicas que juegan con el clown, estilo que permite evidenciar a través de la exageración las características del personaje. Muchas veces, dichos personajes son contruidos a partir de estereotipos que son recreados para generar una inmediata identificación por parte del público. En las escenas de Michelena y en sus personajes se van a establecer y a evidenciar diversas interrelaciones, que son en las que retratan, representan y evidencian cómo se está percibiendo las relaciones de poder en la sociedad quiteña.

Los sainetes cortos utilizan elementos que ridiculizan y rayan en lo chabacano y lo vulgar, es decir, cuestionan el “buen gusto” admitido social y mediáticamente. Además tienen personajes estereotipados y grotescos que reflejan una realidad entre cómica y trágica (lo trágico se vuelve cómico) (Peñañiel, 2011: 5). Michelena, acuden a elementos téc-

nicos cuyo origen puede ser reconocido en la italiana *Commedia dell'Art*: máscaras que resaltan del rostro del personaje representado rasgos característicos como nariz, cejas, sonrisa (el maquillaje blanco es una evocación a esas máscaras), la improvisación sobre la base de personajes definidos con “líneas” ya previamente fijadas, el rescate o toma de formas del habla regional y popular, la búsqueda de la diferenciación de un teatro para las élites.

En sus presentaciones, entre sketch y sketch, el actor Michelena intercala comentarios de corte político, en los que toma una posición explícita frente a la realidad coyuntural del país. El personaje que siempre lo acompaña es el de él mismo como un narrador real, que va a autorizar o validar sus historias con sus vivencias personales: varios de sus sainetes inician con preludios testimoniales como “Cuando llegué a Arenillas me pasó estas cosas” o “Yo, las veces que caí preso...”. (Michelena, 2011d: 2:00 y 3:52.)

Si bien la opción de lo grotesco ha sido la que ha primado para el trabajo en la calle, no es esta una opción inocente. Esta técnica permite a través de la burla centrar en las personas la problemática. Por otro lado, hay que recordar la relación entre la *Commedia dell'Art* y el carnaval, con esto se buscaba establecer una sociedad al revés, una especie de escarnio. Con esta forma de representación ¿no se está logrando eso? ¿Un escarnio hacia esos personajes que ostentan y ejercen un poder desigual y opresor? La risa lograda en el trabajo de actor, ¿puede ser considerada, de alguna manera, como una risa carnavalesca?

En el trabajo de Michelena van a confluír claramente los afluentes del teatro ecuatoriano: las teatralidades populares y el teatro nacido en las salas. Podemos encontrar una risa carnavalesca al representar a los personajes que tienen poder, una evocación de la *Commedia dell'Art* y un riguroso trabajo de actuación, de creación y no solamente de repetición del guion de las fiestas heredado de ese teatro que lo he llamado de sala.

Cada sketch tiene un título: *El Profesor*, *El Paro*, *La Cana*, *El Árbol*, *El Policía*, *El Bus*. Si bien el título no evidencia la intencionalidad política, el contenido de las mismas y las relaciones presentadas lo hacen. Como en el caso de *El Policía*, si bien hay una representación estereotipada del personaje, esta resalta la relación que se establece entre el personaje y el actor. Esta relación se demuestra en las actitudes prepotentes del personaje, como se puede ver en el siguiente diálogo:

Papeles

Le digo –cómo.

Papeles, cédula de identidad, pasaporte, algo.

Le digo –cómo así

–Cómo así. (le enseña la mano con el gesto de hacerle ver una credencial)

Policía

Le digo –hablando cualquiera entiende. Tenga, (con el gesto de entregarle un documento) persona.

–Ah, puta, qué muy vivo (con ademán amenazador con una pistola), cuidado, no. A ver qué llevas en la maleta, muy vivo, no. (Michelena, 2007: 1:50)

En este diálogo se refleja la forma de ejercer poder por parte de quienes están investidos de autoridad, es decir, no solamente va a hablar de las formas de hacer la política partidista, sino, primordialmente, de las formas de ejercer el poder en el día a día.

La valoración que el actor da al ejercicio del poder se la puede encontrar de forma explícita en los comentarios que este hace entre sketch y sketch y en lo que resalta en cada personaje. En los comentarios evidenciará que el manejo del poder es injusto y que los beneficiados de esa injusticia será el pueblo. Así mismo se puede colegir la valoración en la caracterización de los personajes, los rasgos resaltados: el policía, el profesor, el burócrata son personajes prepotentes que se aprovechan de la situación en la que se encuentran.

Con esto se refleja que la política sucede más allá de lo partidista y lo electoral. El actor no se abstrae de estos ámbitos, sin embargo, el espacio que ocupan es muy pequeño. Es en las relaciones del día a día, en donde se encuentra lo central de lo político.

Las décadas de 1960 y de 1970 fueron políticamente muy convulsionadas en América Latina. Hubo una proliferación de partidos y de frentes de trabajo político, un aumento considerable de jóvenes militante. Dentro de esta maraña de acciones políticas, “el teatro fue, quizás, el quehacer creativo que más se nutrió de ellos” (Mora, 2007: 28)

Otra herencia de la década de 1960 y de 1970, es el grupo como la forma prioritaria para hacer teatro. El grupo entendido como un espacio de relación horizontal en la que todos apoyan en todo lo que necesite el grupo. Estos grupos se fueron alejando de los principios originales, fundamentalmente de la Creación Colectiva como método de producción y empezaron a desarrollar su propia forma de creación. Estos grupos se forman alrededor de una persona que pasa a ser el director del grupo, que en el fondo cumple todas las funciones necesarias y que se apoya en uno o dos actores estables. Para el momento actual, estos grupos ya han desarrollado una forma propia de trabajo, tienen, prácticamente todos, escuelas de formación, y, consciente o inconscientemente, están dando paso ya las nuevas generaciones.

Los actores y actrices jóvenes ya no buscan unirse a los grupos. Estos son su espacio de formación, pero están en una búsqueda de nuevas propuestas. Las formas de trabajo, las motivaciones, las prioridades están cambiando. Los grupos han consolidado propuestas técnicas, “cada uno de ellos, con su propio cariz, refleja una pericia en las apuestas técnicas que en décadas anteriores fueron su bandera de lucha” (Peñafiel, 2012: 40). Algunas propuestas técnicas trascendieron a sus impulsores. Es el caso del clown, que no solamente tiene su espacio propio en el trabajo del grupo “El Cronopio”, sino que va a filtrarse en el trabajo de otros grupos como en el del “Patio de Comedias” o en el proyecto “Narices Rojas”, así como en actores independientes como el Cacho, Carlos Gallegos.

A modo de conclusión

Luego de hacer un recorrido por algunas de las obras que han marcado el quehacer teatral quiteño y de hacer un acercamiento al análisis de la dimensión política de este quehacer, es posible encontrar diversos matices que contrastan las formas de hacer teatro en Quito y de esta manera es posible iluminar futuros estudios. Uno de los principales elementos de confluencia en los distintos momentos estudiados es la inclusión de “cuññas” políticas. En los diálogos, como morcillas o a modo de opiniones, esta característica ha estado presente. Otro elemento interesante es la evolución que sufre el dramaturgo: de ser un hombre de letras y escribir en la soledad del literato a ser el termómetro y catalizador del proceso de creación del actor. Entre los roles que se pierden con la incursión de la Creación Colectiva está el del productor teatral, mismo que echan en falta los grupos hoy en día ya que esta función es un peso casi siempre para los actores.

Referencias Bibliográficas

- Andino Moscoso, P. (2007) *Evaristo gogo, Velasco, Yeye, programa de mano*. Quito, Ecuador: Teatro Variedades.
- Bajtin, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Eastmann, J. (1998). *Filosofía andina*. Quito, Ecuador: AbyaYala.
- Echeverría, B. (2012) *Ensayos políticos*. Quito, Ecuador: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.
- Escudero, M. (Domingo, 21 de agosto de 1983) Los autores colectivos. *Diario Hoy*. 2 p. 18.
- García, A. (1937). *Estampas de mi tierra*. Quito, Ecuador: edición de autor.
- Michelena C. (2011) *Carlos Michelena 2 (Teatro Callejero) parte 3* Recuperado el 10 de septiembre de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=d5bXjWqfRdo>
- Michelena, C. (2007) *Michelena Part 1* Recuperado el 9 de septiembre de 2011 de <http://www.youtube.com/watch?v=HzIs5CEJwoY>
- Mora, G. (2007) Años 90. Autonomía y experimentación. *Revista Conjunto* (142). 11-21.
- Paz y Miño, M. (2007a) *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Paz y Miño, M. (2007b) *Ernesto Albán o Don Evaristo Corral y Chancleta*. (video) Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Peñafiel, V. (2011). *Los hilos del poder*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Peñafiel, V. (2012). Un mundo en varias dimensiones. *Revista Q* (30). 38-42.
- Rodríguez Castelo, H. (s.f.) *Teatro ecuatoriano* (17). Quito, Ecuador: Ariel.
- VasquezHann, Maria Antonieta y Keeding, Ekkhart, *La Revolucion en las tablas. Quito y el teatro insurgente 1800/1817*, Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito FONSA, 2009.