

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE: QUITO**

**FACULTAD: CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL PARA EL DESARROLLO**

**Tesis previa a la obtención del Título de:
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL PARA EL
DESARROLLO**

TEMA:

**“ANÁLISIS DE LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS DENTRO DE
LOS PROCESOS COMUNICATIVOS DEL TEATRO DE LA CALLE
PARQUE EL EJIDO”**

AUTORÍA:

**ALMEIDA, FERNANDA
BRITO, PAOLA**

DIRECTOR DE TESIS:

MASTER BOLÍVAR CHIRIBOGA

QUITO, 2008

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. CAPÍTULO I: ACERCAMIENTO HISTÓRICO DEL TEATRO.....	3
1.1. Grecia: la cuna artística teatral.....	3
1.2. La Edad Media: el teatro de los juglares.....	8
1.3. El renacimiento: teatro elitista y teatro ambulante.....	13
1.4 La representación y expresión llega a Latinoamérica.....	20
1.5 Historia del teatro en Ecuador (Quito desde el teatro convencional hasta el teatro popular).....	23
1.5.1 La dramática aborigen.....	23
1.5.2 La llegada de los españoles, génesis del teatro misceláneo.....	27
1.5.3 Las fiestas.....	28
1.5.4 Después de la colonia años independentistas.....	29
1.5.5 El nuevo siglo del teatro 1900 – 1930.....	30
1.5.6 Las primeras compañías de Teatro Ecuatoriano.....	31
1.5.7 El Teatro popular de La Gómez – Albán.....	31
1.5.8 El nuevo teatro: 1930 en adelante.....	33
1.5.9 La popularización 1960 – 1970.....	36
1.5.10 Irrumpe el teatro del pueblo por el pueblo.....	36
1.5.11 Influencias Latinoamericanas 1971 – 1979.....	38
1.5.12 Años 80 en adelante.....	38
1.5.13 El tiempo del teatro de la calle.....	39
1.6. Historia del Parque El Ejido.....	40
2. CAPÍTULO II: EL TEATRO DEL EJIDO ENTRE LA CULTURA Y EL ARTE.....	46
2.1 La cultura.....	46
2.2 La cultura popular: aproximaciones al teatro del parque El Ejido.....	49
2.3 Arte popular y el teatro del Parque El Ejido.....	53
2.4 Teatro popular.....	57
2.4.1 Reducidas concepciones del teatro popular.....	59
2.4.2 Glosas conceptuales del teatro popular.....	61
2.4.3 El teatro del Parque El Ejido, simetría del teatro popular.....	63
2.5 El teatro como exponente ideológico.....	65
3. CAPÍTULO III: CON RESPECTO AL TEATRO DEL PARQUE.....	70
3.1 El arte teatral desde la perspectiva de Néstor Canclini.....	70
3.2 El arte es para todos.....	81
3.3 El teatro de sala y el teatro de la calle: ¿competencia o diferencia?.....	86
3.4 Las cadenas del capitalismo y el cierre del telón teatral.....	90
3.5 El teatro del Ejido frente a las prácticas del Municipio de Quito.....	98

4. CAPÍTULO IV: CÓMO ENTENDER AL TEATRO DE EL EJIDO DESDE LA TEORÍA DE LA ACCIÓN COMUNICATIVA DE JURGÜEN HABERMAS.....	104
4.1 Las acciones comunicativas.....	104
4.2 Actos del habla.....	107
4.3 El teatro del parque El Ejido y el mundo de la vida.....	111
4.4 Movimientos, sensaciones y alucinaciones teatrales.....	115
4.5 Matices artísticos y expresionistas del teatro del parque.....	119
4.6 Lo cómico de la risa.....	123
4.7 El teatro del parque como medio de comunicación.....	127
5. CAPÍTULO V: LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS DEL TEATRO DEL PARQUE EL EJIDO Y EL DESARROLLO.....	133
5.1 Construcción de sentidos desde un aspecto teórico.....	133
5.2 El eje de relación entre la cultura, comunicación y la construcción de sentidos.....	138
5.3 La construcción de sentidos de los teatreros del parque.....	141
5.3.1 Paolo: detalles e imaginarios.....	142
5.3.2 Gerardo reflexión y jarana.....	145
5.3.3 Mauricio “la estrella”.....	147
5.4 La construcción de sentidos del público del ruedo.....	149
5.4.1 El joven público en el teatro del parque (Edad 15 y 20 años).....	150
5.4.2 Un público concurrente (21 a los 40 años).....	152
5.4.3 El público del otoño (41 años en adelante).....	155
5.5 La construcción de sentidos y desarrollo.....	157
5.6 El teatro como enseñanza.....	161
6. CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES.....	167
7. ANEXOS.....	173
7.1 Arte en escena.....	173
7.2 Un día en el teatro de El Parque El Ejido.....	173
7.2.1 Manicho: Su preparación.....	173
7.2.2 Tres, dos, uno, acción.....	175
7.3.3 Gerardo: su calentamiento antes de entrar a escena.....	176
7.3.4 El teatro en el parque, Gerardo.....	177
7.3.5 Paolo: su preparación.....	179
7.3.6 El humor de Paolo en el parque El Ejido.....	179
7.4 Historias de vida.....	181
7.4.1 Paolo: un sinónimo de humor.....	181
7.4.1 Gerardo: irreverencia del teatro de la calle.....	184
7.5.1 Mauricio Estrella, y su singular escena teatral.....	186
8. BIBLIOGRAFÍA.....	189

TEMA:

Análisis de la construcción de sentidos dentro de los procesos comunicativos del teatro de la calle Parque El Ejido.

INTRODUCCIÓN

El Parque El Ejido es un espacio tradicional que se ha consolidado como un escenario para el arte urbano, la pintura, la música, el teatro, han encontrado en este espacio un lugar para manifestar su creatividad.

En el plano académico, no se ha realizado un estudio investigativo del papel cultural, social y comunicativo que cumple el arte teatral que se efectúa en el Parque El Ejido, se ha dejado que la historia transcurrida y las experiencias de los teatreros que trabajan en el parque, se borren a través del tiempo.

Además, por el hecho de estar en el parque, a esta actividad teatral se la ha deslegitimado por lo que se le recorta importancia ya que, como está establecido, el arte convencional es el que merece relevancia y estudio.

En vista de esto, nuestro trabajo pretende realizar una investigación para reivindicar el teatro del Ejido, como un espacio generador de sentidos que ayudan al desarrollo social.

En este aspecto, es importante indagar acerca de los distintos sentidos que se producen en los espectadores, a partir de las formas de comunicación dadas en el momento del acto teatral, tales como el lenguaje, la simbología, la expresión, la comunicación verbal y no verbal, que son procesos de comunicación tanto de los actores, como del público que visita el parque.

Es primordial, entonces que dentro de esta investigación se pueda comprender como el artista va estructurando el contenido de la obra teatral, es decir, acercarnos a conocer que elementos utiliza de la realidad social, y que significaciones trata de transmitir al público.

La interpretación y análisis comunicacional de las actividades que realizan los teatreros es fundamental ya que, a través de ello nos permitimos el estudio de los elementos que manejan, como la corporalidad (para expresar el contenido de la obra), el vestuario, el maquillaje y los accesorios utilizados, para comprender cómo llegan al público con legados que son aportes para el desarrollo social.

Es preciso también, el estudio de los sentidos y las representaciones que construyen los espectadores a partir de la información que transmite el artista, para lo cual es necesario analizar las reacciones de la gente durante las obras teatrales, su comportamiento, la participación, la acogida, la atención, que son factores fundamentales para investigar como interfiere el contenido de la obra en la construcción de sentidos.

El espacio del teatro en el parque El Ejido es importante porque es una actividad o hecho comunicativo, en donde se abre un espacio para que la gente participe, (artistas y público) en el cual mantienen y construyen una red de comunicación sin limitaciones y restricciones sociales, que está basada principalmente en la reivindicación social, la igualdad y el respeto, que son temas que desarrollan representaciones distintas del mundo y que llevan a tratar de proponer una mejor sociedad. A esto Habermas, es lo que llama el mundo de la vida, que constituye un espacio que apoya al desarrollo social, y que toma en cuenta nuestros pensamientos y necesidades económicas, políticas y culturales, fuera de lo que la sociedad misma nos ha impuesto como forma de vida.

Es por esto que este trabajo pretende ser detallado para así, acercarnos al ejercicio del teatrero del Parque El Ejido, que con tantos problemas sociales, económicos y políticos han persistido en su trabajo durante años colaborando de forma artística con el desarrollo social.

A través de esta investigación queremos manifestar entonces, que el teatro realizado en los espacios urbanos, en este caso el parque El Ejido, tiene el propósito de trabajar para que el arte no sea una herramienta elitista y exclusiva de las esferas dominantes sino, que sea un arte al cual todos tengan una accesibilidad real y participativa.

El teatro del Ejido, por ello, no es desmerecedor de interés y relevancia, pues, constituye un trabajo constante y un proceso de realización artística. Es imprescindible entonces, reconocer este trabajo, que es desvalorizado frente a las exhibiciones teatrales que se presentan en espacios elitistas como teatros reconocidos en Quito.

Estos espectáculos artísticos urbanos son diferentes y presentan otra estructuración y contenido, los cuales deben ser realzados, estudiados más no minimizados. Es importante la técnica, y el estudio teatral, sin embargo, la labor social que debe cumplir el arte es aún más significativo.

I. CAPÍTULO

ACERCAMIENTO HISTÓRICO DEL TEATRO

1. 1 Grecia: la cuna artística teatral

“El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma” Arthur Millar

El teatro no nace precisamente en la época griega. Al tomar en cuenta la representación teatral como una imitación de aspectos cotidianos, se debe decir que desde el inicio de la vida humana las representaciones siempre han estado presentes, tomando en cuenta a la expresividad del cuerpo como eje primordial para transmitir sentidos entre una o más personas. “El hombre es, efectivamente un ser capaz de remedar o de reproducir (con los gestos y con la voz) algo de lo que tiene a su alrededor.”¹

Sin embargo, es importante también tomar en cuenta a la época griega como punto de partida para considerar al teatro no solo desde el punto imitativo, sino también como eje artístico y reflexivo. El teatro griego nace a partir de composiciones de índole religiosa, las cuales por medio de varias e incipientes representaciones artísticas llevadas a cabo

¹ DÍAZ, Guillermo, *Enciclopedia del arte escénico*, editorial Moguer, 1era edición, Barcelona – España, 1958, p. 9.

para rendir culto a los dioses de la época, funcionaron a manera de agradecimiento por la evolución de la naturaleza y por la resurrección de la cosecha.

En el año 580 (a.J.C.), fue Tespis, para la antigüedad uno de los primeros exponentes del teatro y el inventor de carros alegóricos a manera de escenarios, que se encargaron de transportar a los actores y al coro para complacer al público con un espectáculo teatral no solamente imitativo, sino también artístico.

Tespis sin lugar a dudas fue un personaje muy importante dentro de la representación teatral, pero no se trata del punto de partida para comprender cómo el origen del teatro y algunas de las representaciones griegas continúan influenciando el movimiento teatral actual. La premisa principal parte con Aristóteles y su perspectiva de la mimesis (imitación) de las actividades cotidianas, políticas y sociales ligadas a la expresión teatral; algo que hoy en día continúa demostrándose en las plazas actuales de la capital. Aristóteles estudia varios de los movimientos teatrales de la época, y parte de la idea que el teatro no es más que una *mimesis*, es decir una imitación de actividades humanas, llevadas al escenario.

Aristóteles afirma que el proceso de la mimesis produce un comportamiento muy interesante que es el placer de ver lo imitado en una obra artística, reconociendo personajes o historias y asimilándolas e identificándolas con las condiciones reales de vida, lo que daría como resultado la apreciación y el gusto por las artes.

Aristóteles parte de su concepción, afirmando que existen tres momentos claves en la expresión artística griega teatral, como son: los ditirambos (expresados en la época de Tespis y más conocidos dentro de la tragedia griega), la comedia (con su mejor exponente Aristófanes), y la sátira (que inundó principalmente la época de la comedia griega).

Los ditirambos fueron manifestaciones transformativas de cantos corales a representaciones actuadas en honor a Dionisios, realizadas en espacios eminentemente ciudadanos. Tespis fue uno de sus exponentes, quien dio revuelo a los ditirambos en el género de tragedia griega, que significa *canción del macho cabrío* y arrastra una

concepción de estirpe divina en honor a Baco, dios del vino, siendo el chivo o cabrón, el animal preeminente de los sacrificios al dios divino.

Tespis, uno de los mayores exponentes de la tragedia griega, aportó con un mejor desenvolvimiento del actor con respecto al coro (el cual se encargaba de dar musicalidad y coreografía a la obra), para dar soltura e interacción el momento de presentar una obra. “En tiempos de Tespis, éste reclutaba el coro entre los aficionados locales a los que instruía unos cuantos días antes de la fiesta. Después se marchaba en su carro, pintorescamente decorado, a otro pueblo.”²

Esto significó que las primeras manifestaciones teatrales se dieron al aire libre antes que se construyeron los grandes teatros de las ciudades griegas. Los carros alegóricos de Tespis se traducirían a la actualidad como los espacios alternos rotativos en los que se desenvuelven los artistas teatrales en la ciudad.

Al igual que en época de Tespis, hoy en día muchos de los teatreros emplean recursos para llamar la atención de su público. Antes se hablaba de la trompeta para acompañar al espectáculo, ahora se emplea la guitarra. El uso del maquillaje actual se lo trabaja a base de crema, labiales y artículos de bisutería, en la época de Tespis se lo realizaba a base de las heces del vino. Las largas vestiduras, de colores llamativos, de hilos de oro fueron parte de las tragedias griegas; hoy en día se emplea un vestido reutilizado, unas medias canilleras, pies desnudos y una frazada, lo cual constituye el vestuario previo para la función actoral del teatro popular.

Las tragedias griegas debido a su lenguaje refinado y elaborado, se empezaron a dar en lugares previamente construidos, que se llamaron teatros o ágoras, los cuales ubicaron al público espectador de acuerdo a su nivel social. Ya en el siglo V a. de J.C. los teatros se construyen tomando en cuenta siempre la forma circular que acogería al público en su gran construcción; a esto se lo denominó *orquestra*, y los espacios fueron divididos en hemiciclos de gradas (*kerkides*) con largos corredores (*diazómatas*), al frente se alzaba el escenario conocido como *proskenión*, y en el centro se levantaba un ara destinada a Dionisios.

² DÍAZ, Guillermo. Op. Cit. p. 14.

La tragedia griega tuvo acogida y realce en su momento, sin embargo posteriormente, cuando la comedia llegó, fue también un momento de gran realce debido a la marcada innovación de espectáculos enfocados a una nueva clase de público que participaría de la sátira y la burla en contra de un sistema marcado por las guerras del Peloponeso y por la injusticia de la época.

La comedia no se trata de un hecho aislado a la tragedia, sino de una nueva vertiente que plantea una historia real y entretenida con un final feliz.

“[...] comedia es la contracción y la fusión de *ywpn*, que quiere decir aldea, y *won*, que significa canción. Comedia, pues, vale tanto como canción de aldeanos, de lugareños o de pueblerinos [...]”³

La comedia tuvo su mayor exponente en Aristófanes, quien fue uno de los mejores de la época con un humorismo demoledor y una construcción comedianta excelente. “[...] en las obras de Aristófanes se observa una función más directa, porque en las manos de este gran maestro, la comedia se convirtió en un potente flagelo para atacar los errores políticos o sociales, no muy diferente de algunos espectáculos actuales o incluso las representaciones burlescas de los estudiantes sobre los profesores”⁴

Alrededor del año de 496 A.C., en los tiempos de Pericles, este género se desenvuelve de una manera más disparatada y se desenvuelve en la mayor expresión satírica de ridiculizar no solo a comerciantes y artesanos, sino también a ciudadanos de gran renombre y a magistrados que se encontraban en el poder.

La sátira se la realizó sin restricción alguna. Los nombres de los personajes fueron gritados a viva voz al igual que sus errores políticos, su vida privada y su desenvolvimiento vergonzoso. No existía restricción alguna acerca de un lenguaje que no ahorra en grosería ni obscenidad.

³DÍAZ, Guillermo. Op. Cit. p. 91.

⁴ WITHING, Frank M., *Introducción al teatro*, 1era edición, editorial Diana, México – México DF, 1972, p. 33.

La licencia que permitía esta clase de lenguaje, se mantuvo únicamente en los pueblos y aldeas, lo cual da viva relevancia a su significado “canción de aldeanos”. Por este motivo, la comedia no trascendió y fue desconocida por muchos años en Atenas, ya que el montaje de ésta fue tan distinto y soez comparado con el género de la tragedia, que se consideró a la comedia como un estado representativo imperfecto para ser entendido por los cultos habitantes de Atenas.

Después de la sinceridad de la comedia antigua y de la representación disimulada de la comedia media, surge la comedia nueva para dar un reconocimiento definitivo al género en las grandes ciudades.

“La comedia para hacerse fecunda tenía que dar el gran salto hacia lo moral y hacia lo humano. Tenía que dejar de ser política para ser popular, y tenía que dejar de ser sarcástica para ser persuasiva. Y este gran salto, conmovedor y fecundo, no tardó en producirse.”⁵

Menandro fue el principal exponente de la comedia nueva o moderna durante el periodo 323 – 263 a.C.; sin embargo no fue el único; muchos de ellos redujeron la comedia a una representación más humana y social de escenas inventadas o situaciones cotidianas familiares con el objetivo de amenizar el ocio, avivar el entretenimiento y convertir a los ciudadanos en seres más prudentes y reflexivos.

“Los comediógrafos localizaron sus obras en Atenas. Hacían pocas referencias a ciudadanos atenienses o políticos destacados, y en general, los comentarios políticos eran escasos. Los argumentos tenían que ver con episodios estereotipados pero relativamente realistas de la vida privada de las familias acomodadas”⁶

Varias comedias modernas tocaron temas más profundos como el amor o la intriga, por lo cual al tratarse de situaciones eminentemente cotidianas y comunes alcanzaron un éxito grandioso durante los siguientes periodos históricos.

⁵ DÍAZ, Guillermo. Op. Cit. p. 94.

⁶ El Teatro, www.santiagoapostol.net/latin/teatro.html

Tanto el drama, la sátira o la comedia fueron géneros que aportaron enormemente al desarrollo de las artes y que ahora constituyen un legado importante e influyente en la época actual y especialmente en lo que se refiere al espacio teatral alternativo urbano.

El teatro trabajado en espacios alternos como la calle, hace hincapié en la premisa propuesta por Aristóteles siglos atrás. Es eminentemente legítimo admirar una obra de teatro que hace crítica al mal funcionamiento del primer mandatario de algún país. Es claro reconocer a la burocracia económica ejemplificada en un acto teatral de imitación; o a su vez construir un drama o una comedia conforme a la alegría o al sufrimiento de la gente de la cual se hace referencia.

La vecina mal humorada, el hijo incomprendido, la mujer que sufre, la envidia prominente, son aspectos que se dieron en la época griega y que continúan dándose hoy en día, por lo cual hacen concebir al teatro griego y al teatro moderno callejero como ejes artísticos de distintas época, pero que tuvieron y tienen como fin construir espacios de reconocimiento, entretenimiento, de identificación y reflexión a una ciudadanía que exige cada vez una visión más ejemplificada de su realidad.

1.2 La edad media: el teatro de los juglares

La Edad Media fue un periodo que comenzó con la caída de Roma en poder de los Bárbaros en el siglo V y concluyó con la invasión de los turcos diez siglos más tarde. Este momento aunque se divide en tres etapas, estuvo siempre marcado por el Cristianismo y el poder de la Iglesia y enfocado a una ideología eminentemente escolástica, cuyo fundamento se basó en la fe y la razón.

En la primera etapa de la Edad Media, los registros de actividades teatrales son casi nulos, pues el oscurantismo de la Iglesia, no permitió que se diera realce a esta clase de manifestaciones que no se ajustaban a las concepciones religiosas.

Los griegos habían admirado y cultivado el cuerpo humano; la Iglesia lo cubrió de túnicas como algo vergonzoso, cuando no malo. Los griegos habían considerado la expresión de la belleza a través del arte, como una de las funciones más elevadas del hombre; la Iglesia lo desaprobaba por juzgarlo placer y vanidad. Los griegos habían buscado respuestas a los grandes misterios de la vida y de la muerte; la Iglesia insistía en la fe en las respuestas

consagradas. Cualesquiera que fueran las causas, el hecho es que desde la muerte de Séneca hasta el comienzo de la llamada Edad Media, el teatro prácticamente no existió. Hubo algunas excepciones, por supuesto. Se sabe que nunca desaparecieron completamente los mimos ni los actores ambulantes. También en el siglo diez, una monja de Sajonia, Roswitha, escribió varias comedias piadosas a imitación de Terencio. Pero en conjunto, la era del oscurantismo no puede haber sido más sombría para el teatro.⁷

El registro que se tiene de los mimos y los actores ambulantes, es muy escaso, sus pequeños diálogos en plazas escondidas se dieron en contra de un sistema religioso que controlaba prácticamente la vida del sujeto. Sin embargo ni los diálogos de los actores ambulantes, ni las comedias escritas por la monja de Sajonia fueron los puntos principales para que el nacimiento de un nuevo teatro se diera lugar. El principal autor para este nuevo paso, fue precisamente la Iglesia, cuando culminado el siglo X construyó las primeras representaciones teatrales fundamentadas en la religión, la fe y en la Semana Santa.

Este es el segundo periodo de la Edad Media, aquel que comprende desde el siglo X hasta el siglo XIII y que se lo conoce como la Alta Edad Media, en donde el sistema feudal continúa imponiéndose y la religión es el opio del pueblo.

Al ser las primeras obras teatrales representaciones de episodios de la vida cristiana, se los realiza eminentemente dentro de las templos y a cargo de ciudadanos letrados. El altar representa el escenario de alguna pieza teatral en particular, al igual que los demás sitios que conforman la estructura arquitectónica del templo. Ya no solo se ejemplifica la Semana Santa, sino también la Natividad, la infancia de Jesús y varias de sus parábolas. Se transforma entonces el teatro en pieza clave para embellecer los episodios de la Biblia.

Debido a la gran acogida, estos parajes bíblicos, cada vez tienen más público adepto; por lo cual las representaciones se las empieza a realizar fuera de las Iglesias y se las conoce bajo el nombre de *Misterios*, por representar un episodio de la vida cristiana, con una establecida intención narrativa, una eminente evangelización con varios recursos escénicos nuevos de movimiento y representación en escenarios artísticos.

⁷ WITHING, Frank M. Op. Cit. p.46.

“El movimiento entre los personajes de estos distintos planos debía hacerse por medio de escalas o poleas [...] [...] la caracterización de cada (lugar) se obtiene a menudo por medio de rótulos que tienen la ventaja de ser cambiables y hacen posible una nueva escena con la misma decoración”⁸

Además de los *misterios*, se dio una segunda clasificación teatral llamada *milagros*, la cual está enfocada a representar específicamente la vida de los santos. Los *milagros* tenían más apertura de lenguaje que los *misterios* y algunos se fundamentaban incluso en dramas mundanos que eran resueltos a través de plegarias a los santos.

Un tercer tipo de drama fue el de las *moralidades*, las cuales estaban enfocadas a un drama más humano, ya que exigían más de la imaginación del autor y tocaban temas cotidianos que permitieron cierta libertad al ser llevados a escena.

Regresó la ridiculización con las *moralidades*, por lo cual se dice que la farsa en la Edad Media volvió a tomar fuerza a partir de estas representaciones y de algunos cómicos ambulantes. La farsa se fundamentó en la representación extravagante y exagerada, tomando a la realidad como un eje importante.

Pese que la farsa empezó a tomar un reconocimiento dentro de la Alta Edad Media, todavía resultaba imposible hacer de ella un espectáculo para toda clase de público, ya que la Iglesia continuaba en desacuerdo con la vulgaridad de la palabra.

“El teatro, concebido como un lujo social, la exaltación de mitos paganos o la expresión de groseras obscenidades, no podía caber en la nueva concepción de la sociedad y la cultura. Pero la supervivencia del gran teatro grecolatino continuaba en formas más o menos larvadas, a través de recitadores o acróbatas, jocularos o juglares [...]”⁹. El *juglar* fue un artista profesional en la Europa medieval, dotado de gran capacidad para tocar instrumentos, contar historias, hacer acrobacias e imponerse contra el sistema religioso.

Alrededor del siglo XII, los juglares ya eran ampliamente conocidos en Europa, porque fueron unos de los impulsores del teatro profano y la farsa en varios países como: Italia,

⁸ DÍAZ, Guillermo. Op. Cit. p. 22.23.

⁹ Idem, 20.

Francia, España, entre otros. Esta clase de teatro rompió con los parámetros impuestos de orden litúrgico.

La representación profana estuvo a cargo de varias personas analfabetas e ignorantes que pudieron representar una copla escrita, de fácil memorización. Estas piezas teatrales se las representaba durante varios días y aunque todavía conservaban pequeños esbozos de piezas religiosas, la representación actoral era tan real que muchos de los actores llegaban a dañar físicamente su cuerpo para llevarlo a cabo.

La función de los juglares fue entonces la de dar a conocer acontecimientos sucedidos en las ciudades, satirizar algunos de los aspectos religiosos de la Biblia, reflexionar en la realidad de los episodios de la vida terrenal, sin dejar de lado la capacidad de divertir y entretener a un público que se encontraba inmerso en la tradición oral religiosa y feudal.

Al derivarse el término *juglar* del latín *joculator*, y éste a su vez de *jocus*, que significa juego; se estaría reconociendo a estos personajes circenses como transmisores de varias realidades de acuerdo a un juego organizado de palabras en medio de un espacio libre como una plaza, un parque o incluso la calle.

Dentro de este periodo, debido a importantes manifestaciones de la literatura universal y de la poesía épica se dieron varias manifestaciones poéticas y cantares de gesta, que fueron llamadas mester de juglería. Algunas de las personas que se encargaron de escribir estas poesías tenían conocimientos de literatura, rima y escritura; sin embargo no representaban correctamente algunos parámetros literarios de la época; por lo cual no se les reconocía como personas cultas en el arte poético. Sus escritores no tenían la habilidad para representar teatralmente lo escrito, por lo cual los juglares fueron aquellos personajes que dieron vida a los cantares de gesta. El Cantar del Mio Cid, fue uno de los principales escritos que se conoció durante la Alta Edad Media.

El mester de juglería siempre vio amenazada su escritura guerrera y su representación burlesca por aquellos que daban vida al oficio de clerecía o mester de clerecía. La clerecía se entendía como el oficio de hombres cultos que realizaban una combinación estrófica perfecta llamada una *cuaderna* (del latín *quaterna*, 'cuatro cada vez') y que mediante sus escritos divulgaban aspectos de la Iglesia que se encontraban ocultos y que

debían ser asimilados junto a situaciones cotidianas, más siempre tomando en cuenta el respeto a la palabra y la tradición.

Los hombres cultos que se encargaban de realizar el oficio de la clerecía siempre se hallaban en continua contraposición con los juglares, ya que adjudicaban su ignorancia y su falta de conocimiento con respecto a la palabra.

Sin embargo, fue el oficio de juglares y teatreros y no los de mester de clerecía, aquellos que empezaron a tener una marcada censura. Las Santas Cruzadas se dieron con el objeto de defender el Cristianismo de la religión Islámica y los Papas encargados de este mandato no dudaron en asesinar a quien estuviera en contra de sus disposiciones, sea actor, mimo, juglar o islámico. Fue de esta manera como a finales del siglo XII, el oficio de los juglares se prohibió en toda Europa, sin embargo la tradición oral nunca murió, porque la oralidad nace con el pueblo y para él.

Así que el juglar era alguien que, en la Edad Media, pertenecía al pueblo; como dice Muratori, el juglar nacía del pueblo y del pueblo tomaba la rabia, para devolvérsela de nuevo al pueblo filtrada a través de lo grotesco, de la [razón] para que el pueblo tomara conciencia de su condición. Por eso en la Edad Media mataban con tanta abundancia a los juglares, los desollaban, les cortaban la lengua, por no hablar de otros adornos¹⁰

Dentro de este contexto resulta importante hablar de aquellos personajes que nunca dejaron morir la palabra y la lucha contestataria en las tan conocidas sociedades limitantes. Los juglares fueron en este periodo de la Edad Media, lo que para nosotros hoy serían los teatreros callejeros, siempre dispuestos a crear un diálogo o un monólogo reflexivo en contra de un sistema de opresión. Ellos han sido los principales personajes que nos han dejado una herencia expuesta a base de reconocimientos personales y de una lucha constante por la opresión y la injusticia social, política, moral y religiosa.

A partir del siglo XII hasta el XV, surge el inicio del nacimiento del Estado – Nación, a lo que se le conoce con el nombre de la Baja Edad Media, en donde la Iglesia finalmente se separa del Estado.

El desahogo religioso y la nueva apertura de conocimiento e innovación espiritual desembocarían en la Reforma protestante, que junto a una nueva expansión económica y mercantil, marcarían un nuevo periodo de la vida europea.

¹⁰ FO, Dario, *Misterio Bufo*, 1era edición, editorial Siruela, Madrid – España, p. 24.

Los registros de actividades teatrales en la Baja Edad Media no son amplios y tampoco figuran únicamente sobre bases religiosas. El movimiento juglar burlesco se siguió manteniendo en espacios escondidos, debido a las nuevas leyes que no permitían su libre divulgación.

El teatro no murió a finales de la Edad Media, simplemente tuvo un cambio dialéctico a un nuevo paso como es el renacimiento y la época del humanismo, en donde el teatro toma una nueva forma, sin dejar de lado la religión, debido al cambio magistral del resurgimiento del saber.

1.3 El renacimiento: teatro elitista y teatro ambulante

El renacimiento es un periodo de la historia que se caracteriza por ser la entrada a la Edad Moderna. Tal como su nombre lo indica “*renacimiento*”, es un renacer de la cultura, del pensamiento y del interés por el hombre, de lo cual surge el término “humanismo”.

El renacimiento tuvo su cuna en Italia en el siglo XV hasta el siglo XVI, en donde se expandió por toda Europa. Dentro de este periodo, los registros que existen de los movimientos teatrales son algo incipientes, sin embargo no dejan de ser menos importantes.

El gran cambio que tuvo el teatro desde la época medieval al periodo renacentista, fue el modo en el cual se ofreció la obra al espectador. La situación se modificó y con ella las manifestaciones teatrales, las cuales debido al desarrollo acelerado de las artes, de la pintura, la escultura y arquitectura, tomaron también un nuevo vuelo y fueron representadas para minorías cultas y cortesanas.

Las representaciones teatrales que se realizaron en este periodo, fueron exclusivamente enfocadas para dar la bienvenida a la realeza al ingresar a una nueva ciudad. Estas manifestaciones fueron mejor conocidas como “entradas”, y por mucho tiempo durante el renacimiento ocuparon aquel espacio mínimo artístico que se pudo rescatar del periodo.

“Su popularidad era enorme, y en la época del Renacimiento las “entradas” fueron más numerosas que los monarcas mismos. Entre 1443 y 1598, Italia presenció veinticinco “entradas”, Inglaterra y Flandes tuvieron más de cincuenta, y Francia un centenar”¹¹

Un nuevo interés por la civilización griega y romana surge en la Italia del siglo XV. Se toma nuevamente en cuenta los pensamientos antiguos, precisamente porque estas civilizaciones tuvieron más énfasis en la vida y en el ser humano, por lo cual las representaciones teatrales son recogidas de libros griegos antiguos y representados para los nobles como fue el caso de Edipo Rey.

Entonces, el teatro renacentista basa algunas de sus representaciones en capítulos griegos de algunos manuscritos antiguos, de lo cual se encargó de dar vida Dante, Boccaccio y Petrarca. Estos tres autores fueron quienes estudiaron la literatura griega y escribieron su gran obra “*La Divina Comedia*”, la cual constituyó uno de los mejores exponentes de la base del humanismo, descartando los dogmas de la Iglesia y exaltando al hombre como criatura de libre albedrío.

Los primeros momentos del Renacimiento en Italia no provocaron mayores revuelos teatrales, ya que Italia se encontraba en medio de un agitar político bastante delicado. Los principales dueños del país eran grandes familias poderosas, cuyo control patrocinaba incluso el arte y la cultura, por lo cual el teatro se convirtió en una actividad enfocada a la élite.

“El teatro alcanza de nuevo una categoría literaria y se inicia una organización animada de un espíritu aristocrático y universal que se contrapone al espíritu general y local del teatro anterior”¹²

Italia construyó varios teatros precisamente para dar continuidad al proceso renacentista que se vivía. Incluso fue este país aquel que dio hincapié para que los teatros modernos hoy en día existan. El teatro Farnesio de Parma, en 1618, después el de Ariosto en 1532

¹¹ MACGOWAN, Kenneth, *Las edades de oro del teatro*, 1era edición, editorial popular, México – México D.F. 1964, p. 53.

¹² DÍAZ, Guillermo. Op. Cit. p. 35.

en Ferrara y el gran Teatro Olímpico en Vicenza, fueron tres de los primeros teatros construidos en el periodo, en donde se representaban obras con continuidad.

Pese que Italia fue la cuna del renacimiento y constructor de algunos de los mejores teatros, no es el principal ni el mejor ejemplo en cuanto a realización obras teatrales, pero en ella nacieron también otros espectáculos como la ópera, el drama pastoral y la *commedia dell' arte*.

La ópera es una representación eminentemente elitista, pese que nació de una mala interpretación griega, al creer que las obras eran cantadas, se convirtió en un ejemplo exclusivo de la genialidad musical y de la expresión teatral. La primera y mejor obra fue *Dafne* representada en 1597.

El drama pastoril se caracteriza por ser sentimental y nostálgico, siendo altamente común dentro de las clases nobles de la época, pese que la temática giraba sobre temas campestres, dentro de lo cual los pastores y pastoras reemplazaron a los héroes griegos de lo que tanto se había basado el teatro renacentista. Los principales exponentes fueron: Torcuato y Tasso.

La *commedia dell' arte* se encuentra en el terreno de lo humorístico y es un género muy importante porque fue aquel que no permitió junto al drama pastoril que el teatro del pueblo muriera. Sería en España y Francia en donde cobraría mayor impulso debido a la gran cantidad de escritores que le rindieron honor a la comedia. “La *COMMEDIA*... era un teatro que giraba alrededor del actor, no de la obra. Solo con un guión, estos actores de talento, improvisaban algunos de los entretenimientos más divertidos que se hayan visto. Éste era el teatro popular, el teatro de la gente.”¹³

Pese que todavía existieron algunos vestigios del teatro del pueblo y no de la élite, el drama apoyado en una teoría iluminista – humanista tendría mayor apogeo y marcaría a esta época, dentro de la concepción de apreciar el arte como expresión de los cultos.

¹³ WITHING, Frank M, Op. Cit. p. 50.

El arte en el Renacimiento tuvo una premisa principal, la de construir un teatro que eduque y que llegue a todas las esferas de la vida del ser humano.

“[...] el teatro tiene un carácter educativo y debe, por tanto, llegar a todo el mundo.”¹⁴

La contradicción es grave y grande a su vez, ya que el periodo que marcó la época no permitió que el teatro construido por grandes maestros llegara a formar siquiera parte de escenarios populares, aglutinantes y de fusión de clases sociales. La educación bajo el concepto por el cual se construyó al teatro, nunca permitió que los dramas llegaran a oídos de gente que no mantenía algún vínculo con la clase poderosa, ya que ellos solamente estaban adecuados para escuchar las falsas y profanas comedias de las calles.

La concepción renacentista de lo culto y refinado tuvo alguna repercusión en el renacer de las artes y la contribución de algunos maestros de la época como Sebastiano Serlio, Miguel Ángel y Davinchi, quienes se encargaron la escenografía de las obras, aportando con pinturas en lienzo para las distintas escenas.

Si bien es cierto que hay que rescatar algo del Renacimiento en cuanto a espectáculo teatral, es la magistral realización de la escenografía y de los decorados tridimensionales con varios elementos de detalle de acuerdo a la obra. Se montaban tres ambientes de escena, las poleas eran necesarias para separar escenas con títulos tallados en pedazos de madera. Quizá el aporte más interesante a esta época fue la utilización por primera vez del telón que consistía en informar al auditorio que la obra había concluido y que el público cortesano podría dar por terminado el espectáculo.

El auditorio continuaba siendo ampliamente elitista y por la representación de las obras dramáticas lo continuaría siendo hasta que en el siglo XVI, el diálogo italiano reemplazó al latín (lengua eminentemente poderosa) y a las obras latinas y se convirtió en un teatro más libre y abierto con unos de sus principales exponentes, William Shakespeare en Inglaterra y Lope de Vega en España.

¹⁴ DÍAZ. Op. Cit. p. 38.

Shakespeare fue sin lugar a dudas uno de los mayores exponentes teatrales de la época, pese a su tan escasa preparación educativa, en sus letras plasmo uno de los mayores aportes literarios y teatrales al mundo. “Shakespeare, como la mayoría de los grandes dramaturgos, conocía el teatro, amaba el teatro y vivía con su teatro; como resultado de ellos sus obras son todavía mejores representadas que leídas. Tampoco están limitadas a una minoría selecta.”¹⁵

En Francia con Molière o Corneille, Ben Jonson, Shakespeare en Inglaterra; Lope de Vega y Rueda en España se da paso a un teatro que dejaría de lado al sector erudito y estaría enfocado nuevamente al teatro del pueblo; a realizar obras basadas en lo real y de alcance general.

El Renacimiento fue una época de la historia ampliamente importante en varios ámbitos; uno de ellos fue el del arte. Fue una época muy floreciente para la escultura, la pintura y el arte; dejando de lado la importancia de la manifestación teatral, incluso en los espectáculos teatrales se dio más realce al decorado que a la propia obra. Un autor desconocido escribió en 1508 lo siguiente con respecto a una obra de Ariosto:

El tema era de lo más hermoso: dos jóvenes enamorados de unas meretrices que un rufián había llevado a Tarento [...] Pero lo mejor en todos estos festivales y representaciones es el escenario en donde se han representado...una vista en perspectiva de una población con casas, iglesias, campanarios y jardines, tan maravillosos que uno nunca se cansaría de contemplarlos, por las diferentes cosas que con suma habilidad han sido diseñadas y ejecutadas¹⁶

Es importante indicar que esta época marcó ampliamente al espectáculo teatral, quizá no con la excelencia escénica debida, más sí con un adecuado manejo escenográfico, además con el aporte de la ópera hasta nuestros días y con un elemento muy importante como fue la contribución de La Commedia dell' Arte a la actualidad.

El renacimiento creo la Commedia dell' Arte como una clara manifestación que la crítica y la opinión popular no morirá, pese que el poder de los eruditos sigue imprimiéndose en cualquier sociedad antigua o actual.

¹⁵ WITHING, Frank M. Op. Cit. p. 56.

¹⁶ MACGOWAN, Kenneth. Op.Cit. p. 74.

La España renacentista fue sin lugar a dudas, la que contribuyó de mejor manera al continuo desarrollo del teatro contestatario, lo cual tuvo sus florecientes frutos con las compañías de teatros ambulantes y el notable desarrollo actoral, a lo cual se conoció como el Siglo de Oro del teatro español.

El movimiento teatral en las principales ciudades de España se dio también bajo la hegemonía de la élite; sin embargo se puede citar al teatro español como uno de los mejores ejemplos de resquebrajamiento de este principio de imposición de niveles sociales, ya que varios de los principales autores dedicaron sus obras al teatro masivo y popular.

Lope de Rueda, fue sin lugar a dudas el primer comediógrafo popular que dominó la escena española hasta mediados del siglo XVI, quien inspirado en La Commedia dell'Arte italiana creó su compañía ambulante mejor conocida como "Cómicos de la lengua", quienes viajaban por la ciudad dando espectáculos callejeros, pese que ya se habían abierto algunos teatros en la ciudad.

Las compañías ambulantes teatrales eran agrupaciones de artistas y actores que gozaban del arte teatral y que viajaban por toda España dando a conocer los espectáculos al aire libre que montaban sobre todo en plazas y calles.

En 1603, Agustín Rojas, un famoso comediógrafo de la época realizó una descripción detallada de todos los grupos ambulantes de teatro, tomando en cuenta las características principales de actuación y presentación.

El bulubú está basado en un representante solo que interpreta alguna comedia y alguna loa, para después extender su sombrero y cobrar por el repertorio ofrecido. El Ñaque se representa por dos hombres, quienes acompañan la obra teatral con una pieza musical. La gangarilla consta de tres o cuatro hombres, incluido un muchacho que debe representar los papeles femeninos. El Cambaleo es una mujer que canta y cinco hombres que lloran emitiendo una comedia más hablada que actuada.

El siglo de oro en España fue una época de gran interés y auge teatral. Este fue el país que más desarrolló esta cualidad en toda Europa, gracias a la apertura que Felipe IV dio a esta actividad y al desarrollo de grandes piezas teatrales.

“Felipe IV, el último rey del “siglo de oro”, tenía un amor apasionado por el teatro. En el transcurso de cuatro meses de su primer año de reinado – sólo tenía dieciséis años – había presentado en la Corte cuarenta y cinco piezas, y entre 1623 y 1654 cosa de 300 comedias”¹⁷

Con la gran cantidad de obras que se exhibían en los teatros, fue necesario crear nuevos espacios para libres representaciones, por lo cual surgieron los patios y corrales como los primeros teatros públicos.

Los patios fueron aquellos espacios distribuidos en la mitad de las grandes casas, en donde se armaba un ruedo para dar rienda suelta al espectáculo. Los corrales fueron espacios libres afuera de las casas, por lo general llenos de basura y desperdicios, en donde se representaban las obras teatrales y el costo de la entrada era mínimo o nulo.

A medida que se iban extendiendo los espacios de representación teatral, también nacían nuevos comediógrafos que hasta la actualidad han dejado un legado literario y artístico. Entre los mejores exponentes de la época están: Cervantes, Lope de Vega y Calderón.

Nunca se vio una época teatral más floreciente que ésta, lo cual deja un legado de suma importancia a la necesidad de mantener un teatro popular vivo y no menos importante por tratar de llegar a todas las masas y a todas las esferas de la vida del individuo.

En 1681, a la muerte del gran comediógrafo Calderón, Madrid contaba con más de 2000 actores y con más de 30000 comedias. Pese que España se encontraba arruinada política y económicamente, la actividad teatral no decayó, puesto que llegó a formar parte de la inmortalidad de la cultura y del arte que representó la realidad y cotidianidad de los pueblos de aquellos siglos.

¹⁷ MACGOWAN, Kenneth. Op. Cit. p 105.

1.4 La representación y expresión llega a Latinoamérica

Los primeros europeos que llegaron América no disponían de obras teatrales para traer consigo, ya que las producciones teatrales estaban limitadas a los autos sacramentales y piezas grecolatinas.

En España los estudiantes de seminarios y religiosos intervenían en representaciones dramáticas y los frailes que viajaron al Nuevo Mundo, ejercieron esa forma de teatro apegado a la religión y a la catequesis.

Los sacerdotes españoles ya instalados en América emplearon diálogos dramáticos para enseñar a los indígenas los fundamentos de la religión cristiana. Estos sacerdotes dramatizaron episodios de la Biblia, tal como la Iglesia en España representaba el drama de la Eucaristía.

Estas representaciones sacramentales se apoyaban principalmente en la música, los trajes, los cantos, los bailes y las pantomimas, que facilitaban la comunicación con el público que desconocía estas creencias.

Este pudo haber sido el primer drama europeo en el continente. Pronto los sacerdotes aprendieron las lenguas nativas y se escribieron piezas en dialectos indígenas.

El teatro con fines de entretenimiento comenzó a establecerse, al principio con un enfoque religioso sin embargo, luego del tiempo los temas mundanos eran elementos principales utilizados en estas obras, lo que abre paso a la secularización del teatro para el deleite del público.

En los inicios del siglo XVII, el teatro prosperó en España y muchas de estas obras fueron trasladadas a lo que hoy es América, desde las humanas y populares comedias de Lope de Vega, hasta los dramas filosóficos de Calderón, que sentó las bases del drama en el Nuevo Mundo.

El virreinato de la Nueva España y el del Alto Perú continuaron siendo los centros de vida social y artística, por esta razón la actividad teatral se encontraba en México y en Lima, sin olvidar que las colonias del Caribe tuvieron una creatividad teatral admirable.

Los primeros dramaturgos en América fueron inmigrantes españoles, pronto muchos de los nacidos en América se enfocaron en el mundo del teatro. Ruiz de Alarcón (1581-1639) mexicano que luego de haber viajado a España, fue uno de los mayores representantes del teatro en la época colonial americana, Sor Juana Inés de la Cruz (1648 – 1645) mexicana, además de escritora de poemas y prosa escribió para el teatro comedias en colaboración con el padre Juan de Guevara, asimismo escribió loas y autos sacramentales, por influencia de Calderón.

En Perú:

“Cuando Felipe II cerró los teatros en España el 2 de mayo de 1598, una compañía ambulante de actores, entre los que se contaban Francisco Pérez de Robles e Isabel de los Ángeles, se embarcó hacia el Nuevo Mundo y llegó al Perú en junio de 1599, con un repertorio de piezas del Siglo de Oro”¹⁸

Asimismo sobresalen los peruanos; Ana Morillo y Pedro de Peralta Barnuevo (1663 – 1743) quien escribió varias obras para el deleite de los virreyes.

El teatro en esta época tuvo un estilo neoclásico, que significaba la observación cuidadosa de las unidades de tiempo, acción y lugar. Los dramas tenían pocos personajes y la mayoría pertenecían a la nobleza, los neoclásicos no asignaban papeles estelares a personajes populares.

Cuando las colonias americanas luchaban por su independencia, el Romanticismo comenzaba a ponerse de moda en la literatura europea, pero no llegaba aún a España. Por esta razón, en las naciones ya independientes de Latinoamérica, se continuaba con el estilo clásico. Sin embargo, el teatro independiente, utilizó ideas políticas y revolucionarias. No demoró en llegar el Romanticismo y cautivó a varios escritores, con las ideas de libertad y de odio por la tiranía. El romanticismo exaltaba al amor, a la mujer y las obras influidas por este estilo tenían insertas una pasión exagerada, personajes sombríos, caballerescos y muchos conflictos de amor.

¹⁸ JONES, Knapp Willis, *Breve historia del teatro latinoamericano*, volumen 5, 1ra Edición, Ediciones Andrea, México 1956.

Posteriormente las ideas nacionalistas comenzaron a surgir y las temáticas de las obras estaban sujetas a las problemáticas de la gente, las obras fueron entonces expandiéndose ya que los problemas eran los mismos en todo el continente.

Surge entonces el Teatro Moderno (1820), se advierte un cambio tanto en la composición como en la temática y el énfasis que caracteriza ahora al dramaturgo moderno, la dramaturgia se revela en contra el romanticismo.

Surge también el teatro realista, del cual emergen dramas y comedias, este estilo fue muy utilizado por los dramaturgos de este tiempo. Las obras teatrales tenían contenidos vinculados con la familia, las costumbres, historias militares, de emigrantes, etc.

La producción teatral latinoamericana hasta la época independentista, a principios del siglo XIX, estuvo influida por el teatro español.

En el siglo XX, con la llegada de las vanguardias europeas, a América hizo que el teatro latinoamericano comenzara a ocuparse de su realidad social y emprendió la búsqueda de sus nuevas y propias técnicas de expresión.

Un teatro experimental tuvo inicio en varios países de Latinoamérica, estos estaban a cargo de los estudiantes de las universidades, aficionados y alumnos de teatro. Uno de los más reconocidos grupos en Latinoamérica es el *Teatro del Pueblo* fundado en 1932 bajo la dirección de Leonidas Barletta.

Muchos grupos no tuvieron trascendencia debido a celos internos, dificultades de carácter económico que agravaron su existencia. Sin embargo, fue un incentivo para el gusto hacia el teatro.

Las teorías de Bertolt Brecht supo como establecerse en territorio Latinoamericano,

De esta influencia han surgido teóricos y dramaturgos importantes, como el colombiano Enrique Buenaventura y su trabajo en el TEC (Teatro Experimental de Cali), o Augusto Boal, en Brasil, quien ha desarrollado técnicas de teatro callejero y para obreros en su libro *Teatro del oprimido* (1975). Grupos como Rajatabla y La Candelaria se han preocupado por hacer del teatro un instrumento

de discusión de la realidad social sin dejar a un lado el aspecto espectacular y estético del mismo.¹⁹

"El Galpón" es una referencia necesaria cuando de Teatro se puede hablar, luego de un gran recorrido desde los años 70, ahora este teatro es dueño de un centro para el espectáculo único en Montevideo – Uruguay, que le ha permitido aumentar su producción y sus ingresos económicos y mantener abiertas sus salas a espectáculos teatrales y musicales de todo tipo, de nivel internacional hasta aficionados.

Los países que han tenido una trayectoria teatral más fructífera, por cuestiones de puesta en escena, dirección, interpretación y demás elementos asociados al teatro como un arte escénico, son: México, Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Colombia, Venezuela y Cuba.

Ha sido importante el trabajo de tantos dramaturgos que colaboraron con el renacimiento del teatro en Latinoamérica.

1.5 Historia del teatro en Ecuador (Quito) desde el teatro convencional hasta el teatro popular.

1.5.1 La dramática aborígen

El teatro es una forma de expresión que siempre estuvo ligado a todos los pueblos, de diferentes culturas, territorios y tiempos.

Los griegos, romanos, españoles y demás sociedades europeas, han tenido a lo largo de la historia un muy reconocido trabajo teatral y artístico, sin embargo, no podemos dejar de señalar que el arte teatral – no como se conoce al teatro actualmente- en la ahora llamada América también existía en diferentes grupos indígenas que, desarrollaron varios indicios de obras teatrales con distintas temáticas y estructuras antes de la conquista.

¹⁹ Enciclopedia Encarta, es.encarta.msn.com/encyclopedia_761587026/Teatro_latinoamericano.html

Algunos datos que se tienen con respecto al teatro prehispánico, es gracias a la Crónica del Inca Garcilazo, que en sus "Comentarios Reales" brinda interesante información que proviene de los indígenas del callejón interandino. El Inca Garcilazo dice que:

“estas representaciones se las realizaba en un espacio abierto como en el campo, una explanada o una plaza. Los Incas tenían fortalezas y santuarios, mas no ciudades. Los actores, por lo general, eran las mismas personas que previamente habían ejecutado las acciones”²⁰

Las dramatizaciones de esta etapa, estaban ligadas directamente con el folklore, esto significa acentuar los valores, tradiciones e incluso su unidad comunal.

[...] Paulo de Carvalho Neto, en su primer “Diccionario de Folklore Ecuatoriano” publicado por la Casa de la Cultura de Quito en 1964, anota unas serie de expresiones escénicas de nuestros grupos aborígenes, anteriores a la conquista; [...] nos indica como en la población de Píllaro, se presentaba “la conquista de Huayna-Capac y el castigo de los rebeldes de Quijos”, acción histórica teatralizada de una gesta guerrera con la cual daban lustre a su ayllu²¹

En el tiempo del Incario, las representaciones que los indios preferían, estaban ligados a las batallas que sostenían con otras poblaciones vecinas, hacían simulacros mudos de guerras o de hechos históricos, dichos simulacros no tenían diálogos, además, no se conoce en profundidad sus tramas, sus inicios y finales.

Así por ejemplo es importante mostrar como se efectuaban algunas de las obras teatrales de aquella época;

“Apuntamientos de algunos sucesos que pueden servir para la Historia de Quito”, de Pablo Herrera: “Entraron en la plaza los ejércitos de la última Reina de Quito y del Inca. Los de la primera estaban compuestos de compañías de las ocho naciones llamadas quillaisingas, jíbaros, cojanos, litas, quiijos, gungas, niguas y mangais. Todos componían un número de más de cuatro mil hombres armados con las armas propias de los indios, a saber: hondas, flechas, porras, hachuelas, chuquis, macanas, etc., y los instrumentos que usaban, como pífanos, guayllacos, angaras, atambores, etc. El Inca traía consigo cuarenta mujeres con sus orejeras llautos y patenas de plata y brazaletes. Al fin traían un carro en el

²⁰VIÑAMAGUA, Glenda, *Teatro Prehispánico*, usuarios.lycos.es/historia_teatro/ecuador.htm

²¹DESCALZI, Op. Cit. p. 22.

que estaba un monte espeso artificialmente compuesto con mucha caza de todos los animales y en seguida otro carro donde se representaba el castigo que se dio a los caciques Pende y Jumande que se sublevaron en la provincia de los Quijos. Ambos ejércitos marcharon con sus bagajes de chicha, ají, coca, etc., que venían en una multitud de llamas. Los jefes o capitanes estaban con los rostros embijados y ostentando un lujo extraordinario. Las camisetas del ejército eran de lana y oro, y los sombreros o morriones adornados de vistosas y brillantes plumas. En la plaza representaron el combate al son de sus instrumentos bélicos y la algarazara con tanta realidad que representaban fielmente los que se acostumbraban dar tiempo en los Incas. Terminó la escena con la muerte de la reina de Cochasquí y el remedo del modo con que los indios cantaban la victoria²²

Estas representaciones eran al aire libre, se las practicaba en las plazas del Incario. No existían los teatros ni lugares para representar estas obras. Por lo tanto, es un inicio del teatro en América, en un espacio abierto, fuera de un escenario teatral.

Según Jesús Lara, existían dos tipos de representaciones teatrales realizadas en la época precolombina; el wanka que era tenía bases históricas y rememoraba la vida y hazañas de fallecidos monarcas del Imperio, el aranway que en cambio, se caracterizaba por tratar diferentes temáticas de la vida ordinaria de cualquier personaje.

Se daban también por aquellas épocas actos rituales, con una elevada expresión, que forman una especie de ceremonias alegóricas, así como también, ceremonias tribales totémicas en honor a dios y sus poderes. Luego de cada ceremonia, una fiesta continuaba, con danzas, bebida de chicha y esta se prolongaba por muchos días.

En el libro *Historia crítica del Teatro Ecuatoriano*, de Descalzi, se encuentran obras aborígenes como; “El Güegüense o Macho-ratón”, de origen centroamericano, “Ollantay”, quichua del Cuzco.

En ambiente quiteño se señalan las obras como “Diun- Diun o los Quillacos” exclusiva de la región de Achupallas, escrita en quichua, también “El Varón Achi o Varón de Rabinal”, obra de extracción maya-quiché, sin ninguna influencia hispánica. Sin olvidar

²² RODRIGUEZ, Castelo Hernán, *Teatro Ecuatoriano*, 1er Tomo, Publicaciones Educativas Ariel, Guayaquil, Quito-Ecuador, p. 10. Tomado de HERRERA, Pablo *Apuntamientos de algunos sucesos que pueden servir para la historia de Quito, sacados de las actas del Concejo Municipal y del Cedulaario de la Corte Suprema, 1851.*

la “Muerte de Atabaliba o Atahualpa, posterior a la época Inca. Estas obras han sido elaboradas con anterioridad al coloniaje o en las primeras décadas del mismo.”²³

Por otro lado, de acuerdo con lo que señala Carvalho Neto, otras manifestaciones que podrían llamarse teatro son “Los Aricuchos”, “Los Caporales”, “Los Corazas”, “La Mama Negra”, “San Juanes” y “Vaca Loca”. Estas representaciones son elementos agregados a contextos distintos que siguen actividades religiosas y que han sido y son interpretados en lugares al aire libre.

Las obras de la época precolombina a estas actividades pueden considerarse como los inicios del teatro popular, pues que, este arte recreó dramáticamente “los signos, símbolos y ritualidades sociales, desde los estilos de comunicación, hasta los imaginarios, las memorias, las utopías colectivas”²⁴ de los habitantes de esos años a eso es lo que Sánchez Parga llama recrear teatro popular.

“Estas representaciones [...] señalan la inquietud dramática aborígen, sus primeros tonos inmaduros, en el concepto que hoy tenemos de ella, pero veraces y firmes en el sentido de la expresión”²⁵

Por lo tanto, existieron indios quichuas que estuvieron creando obras teatrales antes de la conquista, y que, se mantuvieron lejos de la influencia española. Estos artistas formaron un conjunto de escenas con cambios de decorado, un gran sentido dramático tal como lo hace hoy el teatro.

Podría decirse entonces, que las representaciones precolombinas tuvieron un importante valor teatral en la historia de América y del Ecuador.

²³DESCALZI, Ricardo. Op. Cit. p.30 Sobre la obra el Diun –Diun, hay ciertas controversias, en el texto de Hernán Rodríguez se señala que; el Profesor Manuel del Pino, catalogado por Ricardo Descalzi de recopilador y traductor de la obra, no fue quien la tradujo, sino por el contrario, Pino fue el verdadero escritor de la misma basándose en una leyenda. Estas fueron declaraciones a un diario de Quito. Lo que significa que quizá no es un verdadero escrito prehispánico.

²⁴ MERINO, Oswaldo, *Reflexiones sobre el teatro popular en el Ecuador*, IADAP, 1992, p. 64 Tomado de SANCHEZ, Parga, José, *Actores y discursos culturales*, Ecuador, 1972-8, Centro Andino de Acción Popular, Quito, 1988.

²⁵ DESCALZI, Ricardo. Op. Cit. p. 28

1.5.2 La llegada de los españoles, génesis del teatro misceláneo

En la época colonial, existieron representaciones indígenas que conservaban mucho de los rasgos del teatro quichua precolombino.

Con la llegada de los españoles, (época colonial) se impusieron frente a los trabajos teatrales indios, las llamadas “loas” y “autos” sagrados que estaban muy vinculados con las prácticas religiosas.

Algunas de las expresiones dramáticas conservaron su espíritu autóctono, pero poco a poco la temática nativa se iba reemplazando, sin lograr eliminar las características ancestrales, nace entonces una expresión mixta.

Surge entonces la “loa”, con rastros ancestrales, pero pretende distanciar las viejas costumbres dramáticas aborígenes, Estas “loas” se las declamaba como parte de las fiestas religiosas de Semana Santa, Corpus y Navidad, en muchos lugares del país. “La Loas servía como única representación dramática, destinada a festejar a un santo o a ensalzar un personaje. [...] La loa era, pues canto y declamación elogiosa, o canto y diálogo de alabanzas.”²⁶

En los “autos” se utilizaban “loas” para crear el diálogo o la temática de la obra. Los autos eran una mezcla de acción, de cantos, danzas, monólogos y diálogos con sentido simbólico y real.

Los “autos” se instauran en las comunidades y adquieren una calidad y cualidad propia de las distintas regiones, por lo que Ricardo Descalzi afirma que “tales autos son el testimonio más elemental del teatro del pueblo, por el pueblo y para el pueblo”²⁷

La representación indígena se acopló parcialmente al “auto”, y se forma el primer elemento del teatro colonial.

²⁶ BARRERA, Isaac, “El teatro en la Colonia” p. 149 en Miguel Donoso Pareja (Com), *Antropología Esencial Ecuador Siglo XX*, Eskeletra Editorial, Quito – Ecuador, 2004, Tomo 4.

²⁷ DESCALZI, Ricardo. Op. Cit. p. 45

[...] la dramática aborígen ya existente en forma de folklore o en forma de escenificación o estructurada en un teatro inicial, recibe la dosis de sabor religioso importado de España, vertida en “loa” y “auto”, entremezclándose con la temática guerrera del indio y fusionándose a ella, creando así otra expresión folklórica, que toma las dimensiones de un primitivo teatro²⁸

El teatro de esta época “desarrolló otras formas que facilitaron la evangelización de los indígenas, como el paso que se representaba en Navidad y Semana Santa, y del que aún quedan algunas reminiscencias en nuestros días”²⁹

Posteriormente, actividades teatrales se daban en los mercados de las ciudades que iban naciendo en la Real Audiencia de Quito. Este teatro era fundamentalmente humorístico e irónico y era representado por gente escasamente instruida, ellos creaban momentos políticos, coyunturales y chismorreos morales, en sus obras. Era otro paso que daba el teatro del pueblo.

1.5.3 Las fiestas

En las fiestas que se daban en la época colonial, era común la presentación de comedias como número final, no se podían dejar de lado, las corridas de toros y una solemne función religiosa, y no faltaba en la fastuosa fiesta la presencia de un sacerdote.

Estas fiestas estaban a cargo de las personas pudientes de la aristocracia y se daban en los patios de las casas reales, en el “Corral” patio a la moda española, o en los salones aristocráticos de las casas, en las que se necesitaba de escenarios.

Esto era muy distinto a las representaciones de los “autos” que se los hacía en las plazas y calles del pueblo. Estas fiestas eran los inicios de un teatro elitista y segmentador, por lo que se puede hablar ya desde estos años, que el teatro tenía una diferencia en cuanto al espacio, los recursos y el público.

Las representaciones hechas en las plazas y lugares públicos fueron cerrándose en las residencias y salones de la elite de Quito y Guayaquil.

²⁸DESCALZI, Ricardo. Op. Cit. p. 53

²⁹ Grupo Océano, *Enciclopedia del Ecuador*, Barcelona, 2000, p. 611

La aristocracia acudía y era el promotor de estos eventos teatrales, sin embargo;

[...] No era el arte teatral el que se cultivaba, sino el espectáculo que daba ocasión para reunirse y lucir joyas y atavíos. Porque la comedia era considerada como un espectáculo reprensible y hasta nocivo, del cual, ordinariamente, tenía que apartarse todo buen cristiano³⁰

Esto significaba que la comedia en la época colonial no era aceptada, -ni siquiera en la propia España de donde deviene este género- ya que, según la Iglesia Católica, estaba atentando en contra la moral cristiana y las autoridades de la Audiencia la prohibieron por que se decía que incitaba a rebeliones, por lo tanto, la gente no tenía que asistir a dichos eventos. No obstante, la comedia y los sainetes y entremeses, siguieron su desarrollo a pesar de las complicaciones de la época.

Pese a todo, el calificativo que se le dio a las comedias y al teatro en si, los religiosos, y las familias aristocráticas de la época siempre añadían este elemento a sus fiestas y reuniones, con una táctica distinta; las obras presentadas estaban aceptadas por la censura eclesiástica, pues tenían contenidos que no afectaban a la moral quiteña. Estas fueron presentadas en muchos de los salones ya nombrados y en los teatros de los conventos y colegios de esa época en Quito.

1.5.4 Después de la colonia, años independentistas

En la colonia y en los primeros años de la Independencia, las compañías dramáticas extranjeras comenzaron a recorrer territorio ecuatoriano, primero llegaron a Guayaquil por la facilidad del puerto marítimo.

La Compañía de cómicos de *Profesión* fueron los primeros en llegar, por esta afluencia de grupos se construye el Teatro Olmedo en el año de 1857. Posteriormente, muchos de los grupos deciden visitar las tierras andinas y se aventuran en ello. En el año de 1880 en la época del Gobierno de Ignacio de Veintimilla se construye el Teatro Sucre, escenario que iba a apoyar el arte quiteño, que venía dándose en Quito.

Este teatro tenía una estrategia civilizadora y europeizante, y estaba dirigido a las elites intelectuales, quienes buscaban enmarcar a la sociedad bajo un tipo de comportamiento.

³⁰ BARRERA, Isaac. Op. Cit. p. 144

Desde la segunda mitad del siglo XIX muchos autores de teatro marcaron su huella en la historia, como: Francisco Aguirre (*Receta para viajar*), Juan Montalvo, Juan León Mera entre otros. Los dos últimos generaron la idea de un teatro educador, tanto en las costumbres como en temas valiosos para la humanidad.

En esta parte de la historia, era común que los dramaturgos tuvieran cierto estilo, la mayoría de sus obras estaban escritas en verso, y con una tendencia extranjerizante, que era la moda de la época; exponer lo exótico y lejano como manifestación de calidad y refinamiento.

La tendencia teatral era el realismo y romanticismo, y es importante señalar que el tema moralizante y religioso siguió teniendo importancia.

1.5.5 El nuevo siglo del teatro 1900 - 1930

En el primer periodo del siglo XX, giraba todo alrededor del dramaturgo, el autor era el personaje, era su nombre el que llamaba la atención. Los directores y actores solían ser jóvenes aspirantes a poetas o estudiantes de bellas artes e incluso música. Muchos de los autores escribieron obras para ganar prestigio social.

Se pusieron en escena obras de autores nacionales y extranjeros, éste era el teatro intelectual de la época, al que asistía “lo mejor” de la sociedad de las principales ciudades del país.

Entre los autores más importantes están Rosendo Uquillas, Mercedes Gonzáles de Moscoso, Alfredo Baquerizo Moreno entre otros.

Floreció también un teatro pedagógico que sirvió para transmitir ideologías como: la liberal y también la socialista que, empezaban a difundirse en el país.

En esta década, es importante mencionar a Trajano Mera, hijo de Juan León Mera quien se dedicó a escribir obras teatrales de contenido social. Un teatro que causa fuerte polémica, fue en sus obras donde se encuentran los primeros momentos del indigenismo.

1.5.6 Las primeras compañías de teatro ecuatoriano

En Quito, se creó la primera compañía de teatro que se denominó *Orfeón Quito*, integrado por un elenco experimentado en operetas y zarzuelas, se destacaron las actrices Eva Raquel Echeverría y María Victoria Aguilera, bajo la dirección del maestro Rafael Ramos. Posteriormente, el maestro Carlos Reboredo dio apertura al primer curso de declamación en el *Conservatorio Nacional de Música de Quito*, que pronto se convirtió en un espacio para la formación teatral, por lo cual conformó la *Compañía Dramática Nacional*.

Consecutivamente surgieron; la *Compañía de Variedades*, con Carlota Jaramillo y Jorge Araujo, como primeros actores y la *Compañía Moncayo- Barahona*; con Marco Barahona y Marina Moncayo³¹

Se consolidó la *Compañía de Operetas y Zarzuelas*, que se cultivó el teatro musical y europeo, así también la *Compañía de Comedias y Variedades* con Tita Merizalde y Telmo Vásconez.

1.5.7 El teatro popular de La Gómez – Albán

Por la década de los 30's, se conformó la *Compañía Gómez – Albán*, con Chavica Gómez y Ernesto Albán Mosquera que eran los actores principales.

La *Gómez – Albán*, duró 20 años. Llegó a ser en el Ecuador una de las compañías más importantes de la historia del teatro. Presentaron obras españolas, francesas, y ecuatorianas, algunas con un toque de seriedad y otras con su dosis de humor.

Fue la compañía que más acogida tuvo del público, principalmente por llevar a escena las estampas quiteñas, forma teatral que les proporcionó mucha fama y reconocimiento.

³¹ En La compañía Barahona – Moncayo, Marina Moncayo es considerada como la primera actriz dramática de la ciudad de Quito.

El autor de este género popular es Alfonso García Muñoz, que popularizó el personaje de *Don Evaristo Corral y Chancleta*, y después fue representado por Ernesto Albán, quien utilizaba el fino humor del “chulla quiteño”.

La Estampa Quiteña, estuvo cultivada por muchos autores, eran piezas de mérito variado, de categórico costumbrismo, una crítica jocosa de los problemas nacionales.

Las estampas quiteñas fueron una recreación de las vicisitudes y dramas de las clases medias, donde la precariedad económica se disimulaba con la conservación de las apariencias. Se retrataba la naturaleza del chulla quiteño, asociada al empleo público de baja categoría, el desempleo y los trabajos ocasionales³²

Evaristo criticaba desde las tablas de un escenario a personajes típicos de la época, así como también a los políticos conocidos; era el resultado de una sociedad que vivía una parcial modernización, y en la cual la gente se conocía por lo pequeña que era en ese entonces la ciudad de Quito.

El acontecer político, los problemas cotidianos del pobre, las dictaduras militares, el populismo, la inmoralidad de las altas esferas, el burocratismo, eran los temas que se utilizaba en las obras.

[...] El público aprende a reírse de los dictadores y opresores, que con fina gracia son ridiculizados [...]... El teatro de Ernesto Albán va a ser objeto de la crítica de los sectores de izquierda y del Nuevo Teatro, quienes lo acusan de realizar un teatro populista, provocando conformismo a través de la risa sobre los propios problemas.³³

Las estampas quiteñas fueron el elemento primordial del teatro de la Gómez – Albán Este tipo de teatro fue masificado y encantó a mucha gente a nivel nacional, cabe decir que el estilo popular que manejaba esta compañía se ligó directamente con el sentir y la identidad del pueblo.

³² IBARRA, Hernán, *El teatro de Carlos Michelena como crítica popular al estado y al poder*, p. 95

³³ RODRIGUEZ, Abad, Franklin, *Tres décadas de teatro ecuatoriano (1960- 1990) búsqueda de una expresión nacional*, p.170, en *Variaciones sobre el teatro latinoamericano*, Editorial Iberoamericana, Madrid, 1996.

1.5.8 El nuevo teatro: 1930 en adelante

En el Ecuador luego de un largo recorrido escénico, empieza una corriente teatral que se alejaba de los lineamientos de las décadas pasadas. En esta etapa;

El actor, el director y el espectáculo puesto en escena se convirtieron en el nuevo eje de la práctica teatral. Y los autores ya no eran individuos de la alta sociedad, que demostraban su cultura, escribiendo dramas, ni maestros que expresaban sus afanes pedagógicos a través del teatro; eran escritores más experimentados, que escribían sometidos a las demandas de la escena ³⁴

En el primer momento se conoce al Teatro Íntimo que intentó suprimir los formalismos académicos y convencionalismos del teatro que se venía dando en el país.

Entonces el 18 de diciembre de 1954 estrenó *El niño soñador*, de Eugene O'Neill. Este grupo teatral quería llevar hasta las últimas consecuencias su teatro experimental, en lo que concernía al repertorio, la interpretación y la escenografía.

Surge a la par, el Teatro Independiente, dirigido por Francisco Tobar García. Instalados en el Aula Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, presentaron varias obras desde 1954 hasta 1959 que tuvieron éxito.

El Teatro Independiente estuvo dirigido a un público pequeño, formado por la alta burguesía, que consistían en; estudiantes católicos y gente de la aristocracia quiteña, que acudía a la sala Benjamín Carrión de la Casa de Cultura.

El elenco del Teatro Experimental Universitario, dirigido por Sixto Salgado, también colaboraba con el rompimiento de cánones del teatro conocido. En 1955 estrenó su primera temporada con *El Oso* de A. Chejov y *Farsa y justicia del corregidor* de Alejandro Casona. En la presentación de estas obras lo más destacado era su convicción, necesitaban comprobar que la gente común fuera de la elite social, está capacitado para entender la obra teatral. Realizan valiosos experimentos de teatro popular, utilizan novedosas técnicas, y originalidad en las tablas.

³⁴ Grupo Océano. Op. Cit. p. 623

1.5.9 La popularización 1960 - 1970

Durante las décadas de 1950 a 1970, la política se unió mucho más al arte, aquí se desarrolló un tipo de teatro que requería una militancia del propio actor.

El quiebre del colonialismo a nivel internacional, el triunfo de la Revolución Cubana, y el auge del movimiento revolucionario mundial genera una actitud en los jóvenes de la época. Así este teatro relacionó estrechamente los ideales socialistas y procesos revolucionarios que en este periodo estaban muy presentes.

Esta generación teatral empieza por insertar al espectáculo teatral a nuevos sectores populares de la sociedad ecuatoriana, esta era la fiebre de todo el contexto político y social de estos años, que sin duda influyeron en las artes dramáticas.

Es importante mencionar a uno de los grupos que revolucionó el sentido del teatro en este periodo, ellos son los *Tzántzicos* (1962). Este grupo que en un principio no tiene intención de vincularse con el teatro se reunía en una casa cerca al Palacio de Gobierno llamado "Café 77", en donde realizó sus recitales poéticos escenificados a los que denominaron "actos recitantes". No obstante incursionaron en el teatro.

Sostuvieron un teatro experimental con el Teatro Leído, y manejaban dos direcciones: a nivel estudiantil con el Teatro Politécnico y a nivel sindical con el Teatro Obrero.

El movimiento *Tzántzicos*, que con sus recitales, actos, polémicas y publicación de revistas sacude, el amodorrado ambiente nacional. Los *Tzántzicos* (reductores de cabezas) obtienen éxitos rotundos en colegios, universidades, sindicatos y barrios populares, pero son duramente combatidos por las instituciones y prensa oficiales. Su actitud revolucionaria en arte, en política, determina que primeramente se los ignore y, luego, se los cubra de improprios: casi al mismo tiempo en que los nombres de algunos de estos jóvenes poetas y relatistas comienzan a rebasar las fronteras patrias, al ser incluidos en antologías latinoamericanas.³⁵

Los *Tzántzicos* intentaban mostrar la historia no oficial a través del teatro y no pretendían mostrar la profesionalidad de los actores ni lograr un crecimiento individual, era un trabajo directamente para el pueblo.

³⁵ LUZURIAGA, Gerardo, *La generación del sesenta y el teatro*, p. 60- 61, en Donoso Pareja Miguel (Comp.) *Antropología Esencial Ecuador Siglo XX*, Eskeletra Editorial, Quito - Ecuador, 2004, tomo 4. Tomado de CUEVA, Agustín, *La literatura ecuatoriana*.

Cabe señalar que este grupo pertenecían gente de clase alta que posteriormente lideró otros grupos entre ellos están: Simón Corral, Antonio Ordóñez.

Este frente teatral fue uno de los primeros grupos que cumplieron con el deber que tiene el teatro popular; llegar a todos, tratar de revolucionar pensamientos y trascender a nuevas actividades de vida.

Al tiempo que los *Tzántzicos* se desarrollaban como un grupo teatral popular, La Casa de la Cultura Ecuatoriana, impulsó la actividad teatral y en acuerdo con la UNESCO llegó al Ecuador, el director teatral italiano de formación francesa Fabio Pacchioni, que se había vinculado con el teatro popular. Entonces propuso un proyecto de trabajo en conjunto, el cual los integrantes *Tzántzicos* aceptaron.

Sobre la base del grupo *Tzántzico* se hace la convocatoria pública en 1964, al primer seminario de actuación teatral que se realiza en la Casa de la Cultura, al que asistieron varias personas de otras compañías.

En este mismo año con los primeros egresados del seminario se creó el *Teatro de Ensayo* de la Casa de la Cultura, grupo que pasó a ser dirigido por Antonio Ordóñez. Asimismo se presentaron al aire libre en diferentes lugares de la costa y otros pueblos del país, estos fueron los espacios teatrales de este grupo.

“[...] Se trataba del primer experimento ecuatoriano del llamado teatro de concienciación, indirectamente influido, en este caso, por la filosofía del brasileño Paulo Freire”³⁶

Pacchioni estableció también como parte de su proyecto; el Teatro popular, en 1966 que pronto fue dirigido por Eduardo Almeida, y la Escuela de Teatro.

Fabio Pacchioni en el año de 1968, renuncia a la Casa de la Cultura y conforma el Teatro Barricada que en un momento estuvo a cargo Antonio Ordóñez y posteriormente Carlos Martínez.

³⁶ LUZURIAGA, Gerardo, Op. Cit. p. 421

El teatro en estaba dando sus primeros pasos de liberación, esto significa que estaba tomando nuevas perspectivas y alejándose del teatro convencional que se impuso desde occidente. Pronto esa fiebre del teatro dio motivo para crear nuevas iniciativas, así aparecieron grupos teatrales con aires populares y de base social.

1.5.10 Irrumpe el teatro del pueblo para el pueblo

La década de los sesenta y setenta fueron de gran influencia para el arte, en el Ecuador. Los grupos de izquierda que afluían en el país, la influencia hechos de reivindicación social, las revoluciones, la lucha y muerte del “Che” Guevara. Sin olvidar la música, y las ideologías que venían de otros países. Fueron pautas para marcar inquietud y descontento que provocaron en el arte la organización de otra práctica del teatro, de la pintura, la música, etc.

El arte en general en el Ecuador estuvo desarrollándose “en salas y constituían una elite que tenían sus propios cultores, sus propios escenarios y sus protagonistas; era el arte oficial encerrado en Casas de la Cultura, en instituciones oficiales, en municipios y en otro sitio particular, como galerías de arte que comenzaban sus primeros pasos”³⁷

No es desmerecedor el trabajo que se ha realizado en la historia del arte ecuatoriano, ya que ha constituido una labor sacrificada, que ha tenido que luchar contra ideologías moralistas, y conservadoras.

Asimismo, la labor del teatro en Quito, que viene de dramaturgos y actores de clase alta, ha sabido estructurar el arte quiteño, con nuevas técnicas y temáticas.

Se han ofrecido a lo largo de la historia, obras teatrales que deleitaron al público de manera sorprendente. Teatro bueno o malo pero teatro al fin; con autores que enriquecieron y aportaron a las letras nacionales, y que ampliaron el mundo de la literatura y la dramaturgia en el Ecuador.

³⁷ PINO, Iván, Op. Cit. p. 14

Sin embargo, es necesario reiterar, que durante la historia el arte y en definitiva el teatro, ha tenido espacios distintos a los de las grandes salas, y espacios elitistas,³⁸ esto se profundizó entrando a los años 60 en el Ecuador, que es cuando el teatro y el arte comenzaron a caminar por otros senderos.

Con todo la exaltación que provocaba la ideología y el contexto de esos años, algunos de los actores decidieron trasladar sus espectáculos a las plazas y parques de las ciudades, y de este modo entrar en una relación más directa con el público de sectores populares que no podían acceder a lugares costosos.

Para estos tiempos se estaban estructurando los primeros grupos de teatro callejero en el país. En Quito la formación de los grupos era evidente, se conforma entonces el grupo de los *Tzántzicos* que tuvieron un gran recorrido artístico, y se consolidó como grupo importante, así también los *Huma Cantao* que dio una excelente significación callejera al teatro, a la poesía, a los títeres y a la música, trabajaron una gran esencia popular en sus obras. Este grupo tenía presentaciones en las Plazas de San Francisco, Santo Domingo y en la avenida 24 de Mayo. Las temáticas que desarrollaban estaban vinculadas con aspectos que ocurrían en las calles. También tocaban temas sociales y actuales que llegaban a la sensibilidad de la gente común.

Es importante señalar que las primeras personas que salieron a las calles a expresar su poesía fueron parte del grupo *Huma Cantao*, personajes como Bruno Pino, Diego Piñeros “Tamuka” iniciaron con su voz la poesía en las calles de Quito, para pronto dar paso al teatro de la calle.

En el Atrio de la Catedral se encontraba a Héctor Cisneros (padre), donde recitaba sus poesías, ocasionando una reacción de todo el aparato represivo de los policías municipales y el asombro e incomodidad de los transeúntes, pues se veía a este poeta como un loco que salía a las calles o un religioso fanático.

³⁸ El teatro a lo largo de la historia no ha estado enclaustrado dentro de salas de teatro, en la época precolombina, la colonia y la república tuvieron un teatro distinto, fuera de los cánones del arte elitista, que estaba expuesto para todos, en áreas no restringidas por costos y clases sociales.

Fueron los inicios para dar paso a un teatro sin barreras, al que todos puedan tener acceso, el arte viene del pueblo y los artistas populares lo que han hecho justamente es entregárselo al pueblo.

1.5.11 Influencias latinoamericanas 1971 – 1979

Varios festivales se llevaron a cabo en estas fechas, es por ello que, el teatro nacional se incorporó al movimiento latinoamericano que promulgaba reivindicación cultural y concienciación política.

En 1972 la guatemalteca Ilonka Vargas organiza un Festival Internacional en Quito, es el primer evento que permitió la vinculación del teatro ecuatoriano con el latinoamericano, en el cual participaron mediante seminarios y talleres grandes expertos en teatro, tales como. Atahualpa del Cioopo, director uruguayo, Augusto Boal, tratadista, dramaturgo y director brasileño y Enrique Buena ventura y su Teatro Experimental de Cali.

1.5.12 Años 80 en adelante

La necesidad de experimentar con nuevos lenguajes hace dejar atrás el teatro con posición militante y acción ideológica que caracterizó a los grupos de teatro de las dos décadas anteriores. De este modo, emerge el teatro de grupo experimental, siendo ésta la forma teatral que marca la experiencia del teatro ecuatoriano en las décadas de 1980 y 1990.

El teatro experimental fundamentalmente busca nuevos lenguajes, el actor incorpora innovadoras técnicas. “[...] La experimentación se basó fundamentalmente en la incorporación de nuevas técnicas procedentes de la danza, la pantomima y el circo (acrobacia, malabar, etc.) con las cuales la escena se llenaba de nuevos significantes.”³⁹

Se consolidaron grupos como *Malayerba 1979* dirigido por Arístides Vargas, *Teatro Estudio de Quito*, fundado por un ex actor del *Teatro Ensayo*, Víctor Hugo Gallegos.

³⁹ Grupo Océano. Op. Cit. p. 630

Se llevaron a cabo no solo presentaciones grupales, se pusieron de moda las producciones independientes, es decir, los actores podían unirse para una obra teatral y luego separarse.

Otras iniciativas con respecto al teatro experimental las dieron grupos como: *El Tinglado*, dirigido por María Escudero, El grupo *La Espada de Madera*, dirigido por Patricio Estrella, que incorporó el teatro negro, para tocar otros lenguajes. *Contraelviento* dirigido por Patricio Vallejo ex integrante del Teatro Estudio de Quito. Con respecto al teatro de títeres es significativo mencionar a la *Rana Sabia* que tiene una propuesta experimental.

1.5.13 El tiempo del teatro de la calle

En este periodo se consolidó el teatro callejero, el afán de los actores por encontrarse con el público, fue un paso importante, así también los ciudadanos comenzaban a reconocer este arte.

Los grupos que trabajaron en los espacios urbanos con perspectivas de acercarse a un público distinto fueron: *La Serpiente Emplumada*, dirigido por Alejandro Jovel, que experimentaron el teatro de títeres, *Saltimbanquis*, dirigido por Adriana Oña, y el grupo del Colegio Luciano Andrade Marín.

En el año de 1980 el actor Carlos Michelena, salió del grupo *Malayerba* y se aventuró en el mundo del teatro de la urbe, siendo escenario de sus espectáculos de lenguaje y contenido popular, las plazas y los parques de Quito.

Carlos Michelena con actitud rebelde y marginal, es uno de los íconos del teatro popular de la calle, a través de sus espectáculos cómicos, ha logrado construir una crítica sólida a los acontecimientos sociales, políticos y culturales que perjudican al pueblo. Crítica al Estado, al gobierno, al poder de la burocracia y la aristocracia por medio de sus obras que gustan a todo el que pasa por el parque El Ejido.

Así también irrumpe el grupo de los *Perros Callejeros* que realizan su trabajo principalmente en áreas libres, parques, plazas y calles. Ciertos elementos culturales son combinados por estos artistas, como personajes, música, tradiciones, y situaciones vinculadas al humor y al sarcasmo.

En este mismo ámbito otros personajes, se han instalado en distintas plazas y parques de Quito, así tenemos al Hombre Orquesta, y el mimo ubicados en la calle García Moreno del centro de Quito.

En el parque El Ejido artistas como Gerardo, Mauricio Estrella, alias “Manicho”, Fernando Huertas, hacen del teatro un elemento de crítica social así como también de diversión y esparcimiento.

1.6 Historia del Parque El Ejido

De acuerdo a las Reformas legales emitidas por el Rey Felipe II, Virreinato de Nueva España, correspondiente a los años de 1523 y 1573 se dispuso que en la ciudad de Quito se establecieran ejidos, los mismos que se implantaron como determinados espacios de terreno donde se podía ubicar el ganado de la población, para las necesidades del pastoreo.

“[...] por ley de 1523 del mismo Señor se ordenó que: “los ejidos han de ser en tan competente distancia, que si creciere la población, siempre quede bastante espacio para que la gente se pueda recrear y salir los ganados sin hacer daño”⁴⁰

Quito se erigió también por varias lagunas que se formaron por el desbordamiento de varias nevadas que existieron en la ciudad, se las denominaron: Postrera y Cercana. A la Postrera la conocieron bajo el nombre de Primera y a la Cercana como Segunda.

Tratando de localizarlas en su ubicación actual se puede pensar que la Cercana, tal vez más grande que la Postrera, se encontraba en las actuales Avenida Patria, (antes debió comenzar más al Sur), 10 de Agosto, Gaspar de Villaroel (denominada Camino de los Sauces, por los muchos que se sembraron al borde de la quebradilla de desagüe) y la 6 de Diciembre. La laguna Postrera, en

⁴⁰“Gaceta Municipal de la ciudad de Quito”, 1926 p. 182

cambio, entre Avenida de la Prensa, cabecera sur del Aeropuerto Mariscal Sucre y 6 de Diciembre. Probable que al ir disecándose las lagunas adquiriendo la figura de un 8 alargado.⁴¹

Las laderas de las lagunas de la capital, fueron los sitios en donde posteriormente se asentarían los ejidos. Con la cantidad de lluvias y un clima devastador, las lagunas fueron desbordándose por el sector del Partidero a Tumbaco, antes conocido como el sector del Batán, hasta secarse completamente los pastos y convertirse en espacios libres para el pastoreo.

Tras la fundación de Quito, el Capitán Sebastián de Benalcázar convocó a Cabildo a todas las autoridades pertinentes, para trazar la cuadrícula de la ciudad y señalar los ejidos en el sector norte y sur de la ciudad de Quito; siendo ésta la primera decisión oficial de reconocimiento a la extensión de la ciudad inca, así consta en el Folio 21 del Libro Primero de Cabildos de Quito, el 25 de enero de 1535.

Existieron dos ejidos en la ciudad de Quito. El primer ejido, fue levantado en la laguna de Turubamba, antes sector de la Magdalena hasta llegar a Chillogallo. El segundo ejido, fue también conocido como el ejido de Ñaquito, el cual iniciaba al pie de la depresión de la Iglesia de El Belén, hoy calle Estrada, avanzando hasta Cotocollao y abarcando Ñaquito y Chaupicruz.

El Ejido del norte fue un espacio de gran extensión y por decreto de Sebastián de Benalcázar, se designó un terreno de este gran espacio a cada uno de los 205 primeros fundadores de la ciudad de Quito. El terreno por ley debía ser dedicado a actividades ganaderas y los sitios dedicados a las sementeras, es decir a la matanza de reses, debían apoyar y beneficiar a todos los habitantes de Quito, de la carne que se faene. Además este Ejido fue también un sitio clave para realizar reuniones poblaciones urgentes.

Con el transcurso del tiempo y el incremento de la población, las necesidades de vivienda surgieron en Quito, por lo cual, los nuevos habitantes empezaron a ofertar y comprar predios al Municipio en los sectores de el Ejido de Ñaquito; razón por la cual

⁴¹ CARRIÓN, Fernando, *En busca de la ciudad perdida*, 1era edición, editorial Codel, Quito – Ecuador, p. 7

se redujo notablemente la extensión del Ejido del norte hasta convertirse a inicios del siglo XX en un parque público.

En 1910 se formó en el ejido del norte (hoy Parque El Arbolito) lo que se conoció como el “Estadio del Arbolito”, en donde se celebraban partidos de fútbol amistoso con la fundación del Club Sport Quito y “El Hipódromo” de propiedad de los hermanos Mantilla, en donde se efectuaban arduas apuestas de caballos, afición que con los años posteriores desaparecería junto a estas obras arquitectónicas, a causa de una protesta colectiva de los habitantes de la ciudad de Quito, apoyada por el Municipio y la presidencia de la República.

A este respecto, el señor Presidente manifestó que la Municipalidad ha dado oportunamente cumplimiento a la obligación que contrajera para con el Gobierno, de cerrar con tapias el terreno que éste le cediera en el Ejido para convertirlo en vía pública; que lo poco que resta por hacerse de dicho cerramiento también se efectuaría en breve; y que, en lo que se refiere a reconstrucción de pesebreras, creía inaceptable la exigencia del señor Ministro supuesto que aquello significaba un gasto infructuoso para el Concejo, ya que el Público, la Prensa y todos los buenos ciudadanos, desean vivamente que tanto el edificio del Hipódromo como el de dicho Cuartel de Caballería desaparezcan del lugar en que se hallan y vuelva el terreno que lo ocupan al dominio público, quedando el Ejido con la extensión que tuviera antes de que se erigieren ahí aquellos establecimientos; y que, si tales deseos no han llegado a ser una positiva realidad en el presente año, lo serían en el próximo por dictadura del Concejo.⁴²

Ya en 1922, el Municipio de Quito inició el proceso de arborización del parque, que para entonces se llamó “Urbanización Mariscal Sucre”, pues abarcaba la actual Mariscal, y en ese entonces la parte sur del parque. El sector del norte recibió el nombre de “Parque de Mayo”, precisamente por motivo del Centenario de la Batalla de Pichincha. El nombre sería reconocido oficialmente en 1942; sin embargo es un nombre que la memoria popular no captó y nadie lo recuerda; por lo cual el nombre que se le atribuyó con posterioridad a este parque es “El Ejido”.

Un año más tarde, durante la presidencia de Tamayo, los donativos extranjeros no se hicieron esperar como la estatua denominada “La Lucha Eterna”, que fue un obsequio de las colonias extranjeras residentes en la ciudad. Además se inició la pavimentación

⁴² “Gaceta Municipal de la ciudad de Quito”, 1912, número 102.

de calles, que en ese entonces bordeaban el Parque, por el oriente la Avenida 12 de Octubre, al occidente hasta el segundo carril de la Avenida 10 de Agosto, al sur hasta el Mercado Central y al norte hasta la mitad de la Patria.

En 1926, “El Parque de Mayo” es de propiedad Municipal y está destinado para la distracción de los ciudadanos, que cuentan con espacios verdes, canchas provisionales, lugares de entretenimiento infantil y sitios de eminente respeto para realizar actividades cívicas.

En 1964 con la reducción de la extensión del Parque de El Ejido, se funda la entidad de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y en su límite norte se realizan por varios años desfiles cívicos, en lo que se conoció en ese tiempo como “Campo de Marte”.

Bajo la presidencia del Doctor Velasco Ibarra, en el año de 1944, por decreto ejecutivo N° 707, se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana destinada a dirigir la cultura con espíritu nacional y de mejor manera al sector popular del pueblo quiteño.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana, como idea y servicio, está dedicada a los sectores populares del país. Y sus múltiples locales, bajo la responsabilidad de funcionarios competentes, procuran cumplir al máximo con ese objetivo. Hablamos de los sectores populares no solamente como público y destino, sino también como fuentes auténticas de creación artística. Y pensamos en el pueblo del Ecuador, al ser dueño exclusivo tanto de su pasado, cuanto de su futuro, es el único modelador e inspirador de la cultura nacional. Los programas delineados en función de los objetivos que persigue la institución, buscan el acercamiento popular.⁴³

La Casa de la Cultura Ecuatoriana, ha brindado apoyo a actividades pasadas y futuras que son un gran aporte al desarrollo cultural y artístico. Uno de los primeros pasos de esta entidad fue el apoyar a la Asociación de Artistas Plásticos.

⁴³ Casa de la Cultura Ecuatoriana, cce.org.ec/index.php?id=44&action=mi

Así lo comenta el Señor Chikky de la Torre, quien es uno de los fundadores de la Asociación de Artistas Plásticos y uno de los creadores también del Centro de Promoción Artística ubicado precisamente en la mitad del Parque El Ejido.

Varios alumnos de la Universidad Central y fieles devotos de las Artes presentan una propuesta de construcción de un centro que albergara la enseñanza desinteresada de la pintura a la población quiteña.

La Alcaldía de Quito con el Señor Jaime del Castillo y la presidencia de la Casa de la Cultura Ecuatoriana con el Señor Luis Verdesoto (1967-1970), apoyan abiertamente a la promoción artística en el parque y de igual manera a la minga realizada para la construcción de un centro de enseñanza y difusión de la pintura, lo que actualmente se conoce como “Centro de Promoción Artística”.

Los promotores de esta idea un tanto descabellada para la época de los años sesenta, fueron también los ejecutores innatos de esa red de movimiento artístico que no busco las galerías ni el público elitista, sino más bien volcó toda su capacidad artística al esquema y conocimiento popular.

Fernando Molina fue y es pintor todavía. Se dedica ampliamente a ejecutar la técnica del grabado y fue sin lugar a dudas uno de los casi veinte estudiantes que promovieron la pintura en el parque y la difusión artística a grandes masas.

Por primera vez Quito pudo ver arte en las calles de la ciudad, expuestas sin ningún fin lucrativo, solamente el de dar a conocer obras al pueblo que no podía acceder a una galería o una exposición costosa.

En los años siguientes y con la presidencia en la Casa de la Cultura del maestro Oswaldo Guayasamín (1972), se una amplia apertura al arte plástica, pese que algunos pintores como lo retrataron, se encontraron constantemente amenazados por autoridades municipales como lo que sucede hasta la actualidad.

A partir de la época de los setenta, otras manifestaciones artísticas comienzan a utilizar los espacios del Parque El Ejido. Llegan músicos, artesanos y estudiantes de teatro de

la Escuela de Artes de la Universidad Central que practican elasticidad y flexibilidad para el debút de sus obras en sitios privados.

Dos o tres años más tarde, los teatreros ya no solamente experimentan movimientos de práctica en las lomas del Ejido, sino que además empiezan a brindar obras teatrales al público espectador que no precisamente se encuentra en teatros sino que se aglomera en las lomas del Parque El Ejido como vivaces espectadores.

Sin lugar a dudas el primer exponente del teatro en la calle, es “Michelena”, quien a lo largo de los años ochenta empezó a realizar obras teatrales en las lomas del Parque El Ejido. Ya para los años posteriores, con el aumento de la población, El Ejido entremezclado con su labor artística y su tradición se convirtió en uno de los parques más visitados por los quiteños, debido además a su gran trascendencia histórica como la incineración del General Eloy Alfaro en 1911, las concentraciones urbanas de los años posteriores y la actividad artística floreciente.

El parque El Ejido cuenta con varios atractivos no solo turísticos sino históricos también. Posee varios monumentos y estatuas de gran importancia para la historia de la capital, como lo es el monumento a Velasco Ibarra que hace poco tiempo se lo trasladó al Ejido. Otro de sus principales atractivos históricos es la puerta de la Circasiana que se encuentra en la Avenida Patria. Es una puerta de piedra que antes perteneció a la casa de Jacinto Jijón y Caamaño, pero al morir, su esposa, doña María Luisa, donó esta gran obra de arte de Luis Mideros al Municipio y a cambio pidió que se colocara el busto de Juan José Flores, su abuelo, bajo de esta monumental obra de arte. Sin embargo nunca se hizo real su petición, hasta que en la presidencia de Sixto Durán Ballén se dio un reconocido cambio de lugar, pero que no tuvo acogida a la petición de doña Luisa Jijón y Caamaño.

Pese que su extensión es ahora reducida, no ha dejado de ser menos importante el parque El Ejido; incluso los vestigios de que antes fue un lugar de pastoreo con depresiones altas y bajas, constituyen parte de su atractivo, lo cual se puede observar en las pequeñas lomas que se han formado en el parque y que ahora son sitios específicos para montar obras de teatro diarias o exposiciones de pintura al aire libre.

En el 2004, la Alcaldía Metropolitana de la ciudad de Quito inició un proyecto de reconstrucción de sitios emblemáticos, entre ellos, el parque El Ejido; realizando cerramientos, control de seguridad y una mejor iluminación dentro del mismo.

Hoy en día el Parque El Ejido recibe un nombre emblemático debido a la importancia histórica de mismo y al ser parte de una memoria cívica quiteña. Este título que se le ha otorgado, muchas veces actúa como represor para que se proyecten libremente actividades artísticas.

Actualmente el parque El Ejido es un lugar de encuentro, un sitio para los enamorados, un espacio familiar, en donde los habitantes de la capital pueden distraerse de las actividades cotidianas, sin dejar de lado los recuerdos y saberes que sin lugar a dudas este lugar nos ha brindado desde sus épocas remotas hasta nuestros días.

Además de su recorrido histórico, el parque El Ejido, se ha caracterizado siempre por ser un sitio de gran concentración urbana y también por estar dedicado a actividades artísticas. La pintura, el teatro, el tradicional juego de los cocos, la música ecuatoriana; son parte de lo que ahora constituye este lugar.

La historia del Parque El Ejido no concluye ahora, ni dentro de diez años más. La formación conmemorativa de este lugar se encuentra en total dialéctica, precisamente debido a la multiplicidad de construcciones simbólicas que nos ofrece este espacio.

II. CAPÍTULO

EL TEATRO DE EL EJIDO ENTRE LA CULTURA Y EL ARTE

2.1 La cultura

La cultura es una palabra que históricamente ha tenido varias interpretaciones, El término *cultura*, ha desarrollado varios enfoques y concepciones a lo largo de los años, por ello es importante retomarlo para esta investigación.

Toda cultura es un largo y complicado proceso acumulativo y selectivo de construcciones, no se forma de un día para otro, por ello, es importante entender el papel de la cultura en la sociedad para así explicar sus fenómenos.

La cultura comprende todos los conocimientos, creencias, costumbres, usos y hábitos propios de una sociedad determinada. Es decir todo nuestro comportamiento es cultural, [...] También forman parte de la cultura las técnicas que usamos para hacer alguna cosa; una vivienda o un tapiz, por ejemplo[...] Comprende la religión, o sea, la creencia en seres sobrenaturales y el culto que se les rinde, [...] La cultura comprende también la moral, el orden ético, que por lo común se afirma en lo religioso. La moral norma la conducta del individuo, indica lo que está bien y está mal, lo que debe y no hacerse⁴⁴

El proceso cultural de todos los que viven en sociedad, no es estático, se encuentra en continuo cambio y genera nuevas construcciones.

La cultura es posible gracias a la producción de los seres humanos desde su cotidianidad, por lo cual es preciso entender que la sociedad en general crea diversos movimientos culturales, para recrearse, innovarse conforme a los cambiantes condicionamientos sociales, históricos e incluso naturales.

La cultura de una sociedad no es algo que ya está hecho y que sólo debe ser transmitido, es algo que se hace y rehace todos los días, es un proceso histórico y creativo. Además ninguna sociedad en el mundo puede decir que su cultura es totalmente pura, ciertos elementos de una y otra cultura han sido tomados para ser parte de otra, no con su misma esencia a veces, sin embargo existen estos préstamos.

“La cultura no es algo dado, una herencia biológica, sino una construcción social e históricamente situada, en consecuencia es un producto histórico concreto, una construcción que se inserta en la historia y específicamente en la historia de las interacciones que los diversos grupo sociales establecen entre sí”⁴⁵

En diferentes partes del planeta encontraremos diversas culturas que son la base del accionar de una sociedad, no se puede hablar de una sola cultura, sería homogeneizar a la diversidad de personas, y culturas en el mundo entero. Las formas de pensar, la

⁴⁴ COLOMBRES, Adolfo, *Manual promotor cultural: bases teóricas de la acción*, Tomo I, 3ra Edición, Ediciones Colihue, Buenos Aires – Argentina, 1997, p.16.

⁴⁵ GUERRERO, Patricio, Op. Cit. p. 77

visión de vida, las costumbres, varía de una sociedad a otra. Las diferencias van más allá de las manifestaciones, son diferenciaciones profundas, esenciales.

En la cultura existen elementos materiales y aspectos espirituales: se trata de la cultura como manifestación y como representación, partes de la cultura, que están en constante relación la una con la otra.

Las manifestaciones culturales son todos los medios materiales, visibles. Estas manifestaciones corresponden a los objetos, la música, danza, el teatro, las fiestas, las artesanías, la vestimenta, la comida, los juegos, la lengua, todas estas expresiones son la parte observable de la cultura, son fáciles de percibir, ver, deleitar y escuchar.

Este campo o subsistema se expresa a través de hechos, prácticas, objetos, discursos, sujetos y relaciones sociales, de comportamientos, actitudes, entidades frente a las cuales la cultura establece relaciones y regulaciones que permiten ciertas formas de comunicación [...] de relación de alteridad y diferencia con los otros que son diferentes ⁴⁶

Por otro lado, está la parte de las representaciones, aspecto que no se puede evidenciar como manifiesto observable, esta es la parte de esencia de la cultura, que no se la puede ver ni tocar.

Este es el campo de los aspectos encubiertos de la cultura, el que hace referencia *al campo de las representaciones simbólicas*, al aspecto ideal, mental de la cultura, al de los imaginarios, de la racionalidad, las cosmovisiones y las mentalidades que hacen posible la creación de un *ethos*, de un sistema de valores, ideas, creencias, sentimientos, sentidos, significados y significaciones. ⁴⁷

Eso es la cultura, no solo signos materiales visibles, la cultura va más allá de esta percepción. Sin priorizar ninguno de los dos elementos, la cultura es conjuntamente, imaginarios, ideologías, engloba el campo social, económico y político, las estructuras mentales y organizaciones artísticas.

El arte es parte de la cultura, es una manifestación que se deja ver, escuchar y apreciar, a través de ella los individuos expresan su ideología, tradiciones, sentimientos e inconformidades, en este momento es cuando entra en juego el campo de las

⁴⁶ GUERRERO, Patricio, Op. Cit 72

⁴⁷ Idem, p 72 - 73

representaciones, de ahí que sean elementos (manifestaciones y representaciones) que trabajan en conjunto.

El teatro del parque es entonces una manifestación artística que muestra un espectáculo diario en El Ejido, tiene su propio lenguaje artístico, su vestimenta, y expresión, se muestra mediante signos como la máscara, el maquillaje y el movimiento.

En el campo de la representación cultural, los artistas del parque a través de la obra, interpretan aspectos de la sociedad, situaciones que están marcadas por el desafuero social y la injusticia. Los teatreros representan la realidad de la sociedad desde el punto de vista cómico y teatral. Temas como la migración, el desempleo, la falta de educación, la burocracia, el racismo, son situaciones que revelan la mentalidad de un pueblo, son el componente de las obras de los artistas del parque, y a través de este trabajo intentan generar nuevas ideas, conocimientos, sentimientos.

La labor que realizan los teatreros del parque, en su espacio en El Ejido, genera sentidos, promueve ideologías y propuestas, crea representaciones y manifestaciones que son procesos culturales.

2.2 La cultura popular; aproximaciones al teatro del Parque El Ejido

En determinados momentos se dice que el teatro que se hace en el parque El Ejido es teatro popular, que deviene del pueblo y su cultura. En primera instancia es necesario entender el concepto de pueblo, para luego explicar el teatro desde la cultura popular.

En este contexto es conveniente explicar el concepto de pueblo. En primera instancia, al pueblo se lo ve desde una perspectiva inferior, esto significa de clase baja, de escasa educación y se lo relega a lo indigente.

El pueblo y lo popular tienen en esta visión connotaciones de inferioridad y marginalidad como expresión clara de la estratificación existente en lo social [...] Existe en esta noción una visión meramente cognitiva y un claro contenido ideologizante y discriminador, que produce la vieja dicotomía primitivo-civilizado como reflejo de una situación socio-histórica marcada por la dominación y la hegemonía del poder.⁴⁸

⁴⁸ GUERRERO, Patricio, Op. Cit. p. 61

El "pueblo" por lo tanto estaría compuesto por los grupos subalternos de un país. Los cuales tendrían una connotación de "subordinados", "oprimidos" o "contestatarios", en evidente contraste con la de sus opositores, que aparecerían como "dominantes" o "superiores". Este esquema, propone que la cultura popular es la más "original" y "vívida", en tanto que su opositora es calificada de "enajenada" e "inauténtica".

Muchos se ajustan al precepto de que el pueblo es únicamente el campesino, el indígena, el negro, los pobres, los analfabetos, los que carecen de medios de producción, es decir el sector segregado por la sociedad. Es importante entender un concepto más amplio y mejor estructurado de pueblo, para el estudio de lo popular, ya que, quedarse en una concepción tan reducida significa negar la riqueza de la pluralidad y la diferencia que caracteriza la realidad socio-cultural.

En este contexto, la noción de pueblo, adquiere una connotación sociopolítica diferente a la definida por Boal, vale decir, no sólo la conformarían “aquellos que alquilan su fuerza de trabajo”, junto a los que encuentran ideológicamente asociados a él, obreros, campesinos y estudiantes en determinados casos, sino más bien se refiere a una variedad de grupos sociales que, aunque diferentes unos de otros en aspectos importantes, como lo constituirían su posición de clase, se denominan el pueblo en cuanto no pertenecen a sectores asociados al poder o a grupos gobernantes dentro de su sociedad. Así, el pueblo, dentro de este marco conceptual adquiere un carácter histórico específico que se enfrenta a un proceso de liberación, aspecto no visualizado claramente por Boal. Igualmente, el pueblo, identificado como opuesto al bloque de poder y señalado como fuerza activa que construye su propia historia, se constituye en una época determinada en lo que se denomina clase popular.⁴⁹

Es decir, no interesa el puesto social, la ideología, la educación, la religión, la tendencia política, el sexo, etc., siempre y cuando el sujeto no esté vinculado con el poder que excluye y supedita. Lo verdaderamente relevante es que el sujeto se sienta parte del pueblo, de sus alegrías y sus vicisitudes.

[...] la cultura popular es la cultura común de la gente común, y que es construida en la cotidianidad, gracias a la inteligencia y capacidad creadora y práctica de la gente común, de ahí que la cultura popular sea una forma, una “manera de hacer con” y dentro de la producción cultural dominante y en las

⁴⁹ CHESNEY, Lawrence, Luis, *El teatro popular en América Latina (1955-1985)*, www.luischesney.150m.com/OBRASLCHL/04+TEATRO+POPULAR.pdf, p. 42

condiciones sociales de dominación, dentro de las cuales encuentra sus referentes simbólicos de sentido, que son los que dan un significado y una significación a sus praxis sociales.⁵⁰

De hecho, no se puede dividir exactamente a los individuos que pertenecen a la cultura dominante y a la cultura popular, ya que, se hallan personas o grupos que, a pesar de estar situados dentro de los llamados "sectores dominantes", asumen actitudes que más bien pertenecen a las aspiraciones de los sectores dominados; y viceversa. Esto convierte a toda la sociedad en un campo abierto de conflictos y alianzas de incalculable composición y pensamientos. De allí la confusión en el momento de situar y dividir a una cultura y otra, que en ejercicio social real están en dinámica y relación constante

Ahora es importante precisar a la cultura popular, desde luego, la cultura popular es construida en la cotidianidad, hecha por gente común que crea y preserva una cantidad de símbolos y construcciones sociales, ha estado dotada de fortaleza durante la historia y ha construido su producción cultural en medio de situaciones de dominación social.

La cultura popular “[...] es el conjunto de valores y elementos de identidad que el pueblo preserva en un momento dado de su historia, y también los que éste sigue creando para dar respuestas actuales a sus nuevas necesidades”⁵¹

Las imposiciones no forman parte de la cultura popular, pero si forman parte de ella elementos que aprobó de otras culturas, mediante procesos selectivos. Elementos que al final de cuentas los hizo suyos desde la esencia. La cultura popular debe ser entendida en sus mezclas e hibridaciones.

No se puede hablar de una sola cultura popular, ya que esta no es universalista sino recae en lo local, por ello, es preciso anotar que existen varias culturas populares en una ciudad o país, y que dentro de cada una existen también ciertas diferencias entre sus miembros.

Es importante aclarar que dado el carácter de diverso de nuestras realidades socioculturales, resulta más correcto hablar no de la existencia de una cultura popular, sino de culturas populares, aquí encontramos no una, sino varias culturas, cada cual con su identidad y diferenciada como las culturas indígenas,

⁵⁰ GUERRERO, Patricio, Op. Cit. p. 62

⁵¹ COLOMBRES, Adolfo, Op. Cit., p.37

las culturas afroecuatorianas, la diversidad de culturas mestizas y las culturas populares urbanas, marcadas por profundas diferencias regionales, de género, generacionales, que están construyendo y reconstruyendo permanentemente sus modos de ser y de diferenciación⁵²

Definitivamente, la cultura popular es la cultura del pueblo, de todos los que pretenden vivir sus raíces, sus construcciones sociales propias, sus pensamientos y sentimientos.

Se olvida que la cultura de un pueblo es una herencia histórica desde la cual se teje el futuro, la cultura ilustrada desconoce esto, ella solo hace valer su presencia como única e importante, se considera un modelo más elevado, sin pensar que su concepción llegó, se exportó ya formada y determinada.

“[...] por un lado, la cultura popular como una cultura milenaria, la cultura de la plaza pública, del humor popular, del cuerpo; y, en oposición a ésta, la cultura oficial, de tono serio, religioso y feudal. La cultura popular es, así, una cultura cómico-popular que tiene como lugar privilegiado de expresión el carnaval”⁵³

La cultura dominante sostiene, incluso, que la cultura por parte del pueblo no es cultura, craso error, pues que todos los individuos del mundo tienen una cultura a la cual pertenecen. Todas las culturas tienen la misma importancia dentro de una sociedad. Aunque esto no sea real, hay que pelear por el respeto y la legitimidad.

De este modo, el teatro del Parque El Ejido es parte de la cultura popular, primero porque el teatrero vive y se siente parte de ese pueblo perteneciente a la cultura popular, y segundo porque es el pueblo quien acude al espectáculo teatral que se desarrolla en el parque.

A este espacio asisten desde estudiantes hasta oficinistas, pasando por amas de casa, mendigos, vendedores ambulantes, niños, jubilados, que de alguna manera se identifican con los relatos y mensajes que los teatreros les brindan, esto explica la concentración diaria de personas en el parque. No obstante, el parque es un lugar público al cual asisten todo tipo de personas, de distinta clase social.

⁵² GUERRERO, Patricio, Op. Cit. p 62

⁵³ ZUBIETA, Ana María y otros, *Cultura popular y cultura de masas*, Editorial Paidós, Buenos Aires – Argentina, 2000, p. 27

Lo significativo es el contenido que expone el teatro, la connotación de los mensajes y la realidad que los teatreros representan. Y por supuesto, los teatreros basan sus espectáculos en la cotidianidad popular, en las exigencias de las mayorías hacia las minorías que gobiernan, en los sentimientos populares y en las experiencias comunes de la gente.

2.3 Arte popular y el teatro del Parque El Ejido

Cada cultura alrededor del mundo tiene en su interior una forma de expresión. Las culturas populares tienen como herramienta de expresión el arte popular el que deviene del pueblo.

El concepto de arte que manejamos en la actualidad está ligado netamente al que impuso Europa, y llegó a Latinoamérica cuando decidieron colonizar tierras ahora llamadas americanas.

Según Adolfo Columbres en su Libro Manual del promotor cultural, el concepto de arte es occidental, surgió en la Europa del Renacimiento, dónde se privilegiaba lo individual frente a lo colectivo, donde se exaltó la originalidad del artista o más bien llamado genio, eran obras exclusivas, esto implicaba desentenderse de la base social. Luego aparecen los conceptos y consideraciones de belleza que desde luego caben solo en sus pretensiones, Europa propagó su concepto sin tomar en cuenta las otras culturas.

La estética rama de la filosofía asumió crear una teoría universal, en base a la experiencia de occidente y de acuerdo a los cánones impuestos históricamente, el arte que viene desde otras culturas no es considerado del todo arte sino artesanía.

[...] el concepto de arte surgido en las estéticas occidentales de los últimos cuatro siglos: un concepto basado en el predominio de la forma sobre la función y en la autonomía de los objetos. Es lógico que para ellos muchas artesanías rústicas, de terminación imperfecta, que circulan en el consumo popular no merezcan el nombre de arte⁵⁴

⁵⁴ CANCLINI, García Néstor, *Las culturas populares en el Capitalismo*, p. 198-199

La creación del pueblo, adopta el nombre de artesanía, oponiéndolo irreversiblemente al arte, esta oposición entiende a la artesanía como una sola habilidad o destreza manual, y al arte como creación o capacidad intelectual de expresarse, lo que da lugar a pensar que lo popular, del pueblo, es artesanía y la expresión de élite, culta y oficial, es el arte.

Si bien es cierto, el legado artístico occidental tiene un recorrido muy respetable, además de excelentes obras artísticas que son un verdadera riqueza estética, que ha sido base para otras creaciones, sin embargo, no se puede minimizar el trabajo de otras culturas que no pertenecen a la europea.

Es necesario sostener que todas las culturas alrededor del mundo tienen sus actos de creación, su manera de expresarse y su arte. Estas creaciones están lejos de ser lo que las teorías del arte occidental requieren y exigen para que pueda llamarse arte, no obstante, no dejan de ser obras artísticas ya que muchas reflejan la esencia cultural, una profundización de pensamiento, la tradición y reivindicación social, que son aspectos importantes para que una creación pueda también denominarse como arte.

No proponemos una reivindicación estética indiscriminada, como el populismo que juzga bueno y bello todo lo del pueblo simplemente porque él lo hace, y olvida cuánto de sus objetos, prácticas y gustos son versiones de segunda mano de la cultura que lo oprime. Hablamos de una reivindicación científica y política, de abolir los criterios de inclusión establecidos prepotentemente por las historias del arte, las estéticas y el folclore, abrir esas disciplinas a un estudio crítico, desprejuiciado, de los gustos y usos populares por su representatividad y su valor social⁵⁵

El arte popular, es una manifestación creativa creada por el pueblo, por las clases subalternas que recogen, consolidan y reelaboran los imaginarios del pueblo, es un arte vinculado netamente a los intereses y particularidades de una población, que aporta con el desarrollo de la conciencia, los valores espirituales del pueblo y se preocupa por la representación de su realidad y cultura. El pueblo produce su propio arte, bajo sus propios parámetros, sus propias tradiciones y su identidad.

El arte debe alejarse del folklorismo ya que, este tiende a estancarlo en la repetición, lo convierte en pieza de museo, congela su proceso histórico y lo deja solo como una

⁵⁵ CANCLINI, García Néstor, Op. Cit, p.201

artesanía dispuesta al mercado. Esto es vital para que los artistas populares se ajusten en el deber de crear un arte original que exprese la identidad de su pueblo y sus necesidades.

Por otro lado, cada cultura es dinámica, y este dinamismo también se adjudica al arte popular. Es decir, en la medida en que pasan los años las culturas van transformándose, surgen otras necesidades, pensamientos y propuestas. A esta dinámica debe de ajustarse el arte, para que en conjunto crezca con la sociedad que la crea, piensa y siente.

El arte popular debe alcanzar su propio crecimiento, evolución y revitalización. Los artistas populares no pueden limitarse a realizar fieles remedos de las creaciones de sus antepasados para mantener su esencia cultural, la imaginación sigue creciendo al igual que las vivencias.

“ [...]. Resulta absurdo responder al temor de que la aculturación termine destruyendo las culturas populares con el congelamiento histórico de las mismas, pues difícilmente habrá progreso social con el estancamiento cultural”.⁵⁶

Para que un objeto o creación sea popular tiene que revelar las necesidades de la gente que pertenece a una cultura determinada, debe preocuparse por expresar la vida social cotidiana, las costumbres y valores propios de la región.

El arte popular tiene el deber de ir más allá de la mera representación de los problemas sociales, políticos y económicos de una sociedad, uno de sus objetivos es proponer una evolución de la sociedad.

El arte popular debe ser necesariamente un arte de liberación, es decir, tiene que representar la realidad del pueblo pero críticamente, a diferencia de lo que hacen las versiones populistas. Es un arte revolucionario que trasciende el realismo y se pone al servicio de las luchas populares. Por ello, más que producir la realidad [...] tiene una función utópica. [...] El arte debe ser concebido, en términos bajtinianos, como una fiesta en el sentido que debe representar e imaginar lo que podría ser de otra manera y aunar conocimiento, transformación y placer.⁵⁷

⁵⁶ COLOMBRES, Adolfo, Op. Cit. p. 134

⁵⁷ ZUBIETA, Ana María y otros, Op. Cit. p 233

El arte está entre otras cosas, para revolucionar, no obstante, la intención de tratar de concebir un arte con el propósito de llevar a cabo un cambio, una trascendencia social, es un trabajo reconocible aunque no se logren los fines.

En términos generales el arte ha intentado dedicarse a la reivindicación social, en algún momento, no obstante, no se han dado inconmensurables resultados, son insuficientes los logros que se han conquistado a través del arte, ésta es una verdad que todos la conocen.

El teatro del parque, va por el mismo camino, durante la época de los setentas y ochentas se intentó un teatro totalmente revolucionario y combativo, a la fecha estos anhelos se han ido perdiendo y se han tomado otros puntos y temáticas para la representación teatral y humorística, por el hecho de que la coyuntura ha cambiado y los ideales y las necesidades de la actualidad son otros.

Sin embargo, no deja de ser un espacio de arte popular, pues representa la realidad coyuntural de la gente, e intenta mantener el teatro fuera de cánones formales del arte occidental, además conservan el dar un mensaje humano y reflexivo a todo el que pasa por el parque El Ejido y mira el espectáculo. Esto es un motivo para proclamar al teatro del parque como arte popular, por su perseverancia artística y social en medio de una sociedad que los desdénia y olvida.

“Popular es lo que las grandes masas comprenden, lo que recoge y enriquece su forma de expresión/ es lo que incorpora y reafirma su punto de vista/ es aquello tan representativo de la parte más progresista de su pueblo”⁵⁸

El arte popular aunque negado y desvalorizado ha entregado valiosas obras de arte a la historia, a pesar de las condiciones difíciles en las que se desarrolla., por ello la importancia de sus actos. El arte popular es producido por y para el pueblo, lo que no

⁵⁸ CANCLINI, García Néstor, Op. Cit. p. 202

significa que la clase dominante y su élite cultural no lo usen y lo usufructúen cuando les es favorable, socia, política o económicamente

Los teatreros del parque El Ejido realizan una labor esforzada, sin embargo, no existe el apoyo necesario para que sus ingresos sean mayores, de ahí la necesidad de trabajar de lunes a viernes bajo un libreto casi igual todos los días, no existe mucha oportunidad para cambiar repertorios, la falta de apoyo les exige trabajar solos y a veces sin creación diaria. Lo valioso es el contenido y el espacio que se crea alrededor del teatrero, el capitalismo exige dinero y supervivencia, y el teatrero sobrevive con su arte, promocionando nuevas alternativas de representación teatral y entretenimiento, representando además las vivencias y experiencias de la gente común.

El teatrero representa un aspecto emotivo, esto es; la vida interior del artista, los afectos y emociones anímicas, que ellos experimentan como toda la gente. Es necesario repensar el arte popular no solo como un vocero de la reivindicación social, el arte está para expresar sentimientos, pensamientos, para representar la realidad o crear otras realidades.

2.4 El teatro popular

El mirar al teatro específicamente como un género literario, sería concebir un concepto minimalista que terminaría por recaer en la misma problemática de la reducción de la significación de las artes.

Entonces cabe decir que bajo un concepto más global, el teatro es una manifestación artística que se ha venido desarrollando desde hace varios siglos atrás y que con su exposición recrea y pone en consideración varias representaciones de las relaciones sociales, económicas y políticas de los pueblos, a través de un montaje escénico, que no necesariamente se construye en los más famosos teatros, sino incluso en sitios o espacios físicos al aire libre que tengan la característica de convocar a una audiencia, y de montar obras que no solamente reflexionen sobre la problemática actual y la reivindicación social, ya que el contexto cambia y se dinamiza, sino que expongan mediante el arte otros procesos, como la creatividad, la preocupación por la cotidianidad, el respeto social, la revitalización cultural, etc.

Es importante señalar que la presencia del teatro como un arte ha estado presente en la historia de las diferentes poblaciones existentes en el mundo, y que la concepción de teatro popular, así como la de teatro de sala, han surgido conforme a las necesidades económicas, sociales y políticas de un grupo humano.

Se puede señalar dos aproximaciones que dan lugar al concepto de teatro popular, La primera, influida por las concepciones empleadas en Europa y que han sido trasladados hacia América Latina, en forma esquemática. La segunda, que se promueve en Latinoamérica en la década de los cincuenta y que se origina por la presencia de grupos y autores, que entendían, que el trabajo escénico junto al pueblo implicaba algo más que la presentación de melodramas y otras piezas de corte romántico, por lo cual, se plantearon un teatro educador y participativo.

Desde la perspectiva europea, el concepto de teatro popular se origina en el Iluminismo, cuando el teatro francés por medio de sus autores, comenzaron a utilizar connotaciones sociopolíticas de ese tiempo. A través de este arte se promovía la participación comunitaria, el teatro era efectuado en forma simple y clara, con temas de interés colectivo.

Con la Revolución Francesa el teatro popular se representó en salas pequeñas, con un repertorio de dramas revolucionarios, de melodramas y de fiestas públicas, acentuando el sentimiento nacional en amplias audiencias.

En el Romanticismo, se presenta en escena el héroe que capta la atención del público, ya que se incursiona en los problemas humanos en la sociedad, este proceso del teatro es el que llevará a convertirlo en una necesidad social.

En esta perspectiva, se trata de brindar un teatro de arte al pueblo, en forma genuina.

Estos rasgos se han trasladado al teatro de América Latina, colocando su acento en los aspectos democráticos, en las reformas sociales y en algunos planteamientos estéticos.

Desde la perspectiva del teatro popular de Latinoamérica, no será sino hasta los años cincuenta cuando las influencias europeas se depuran y se adaptan a las condiciones locales. El concepto de un teatro popular como instrumento de educación concitó gran atención en investigadores y dramaturgos de teatro popular.⁵⁹

2.4.1 Reducidas concepciones del teatro popular

El teatro popular es una de las expresiones artísticas más reconocidas en el mundo entero, sin embargo, es la menos entendida por la sociedad. Por esa razón, es necesario lograr un concepto amplio y claro que abarque su significado.

En primera instancia, es fundamental descartar las equivocadas concepciones de teatro popular y procurar ofrecer ciertas explicaciones conceptuales.

Al teatro popular se lo ha concebido como una representación que se realiza exclusivamente en espacios abiertos, distantes de los lugares cerrados o salas de teatro, es decir que, el teatro popular solo se lo realiza en las calles, plazas, parques, sindicatos y de ninguna manera se darían obras de teatro popular, en salas o teatros de lugares privados. Esta es una equivocada concepción del teatro popular.

“[...] Hay soluciones cómodas que simplifican la cuestión y deciden que el arte de elites es el de salones cerrados y el arte popular el que consume el pueblo o el que lo produce”⁶⁰

El teatro popular al salir de las salas y utilizar otro tipo de artículos y espacios, se lo concibe como una expresión poco fundada en un conocimiento profesional y además carente de las características necesarias que propone las leyes de la estética y del arte convencional.

⁵⁹CHESNEY, Luis, *El teatro popular en América Latina (1955-1985)*, www.luischesney.150m.com/OBRASLCHL/04+TEATRO+POPULAR.pdf

El concepto básico para esta investigación es el planteado por los dramaturgos latinoamericanos, ya que se ajusta a la realidad que se desarrolla en el parque el Ejido. **Son importantes** sin embargo, las influencias europeas que tuvo el arte y el teatro en definitiva.

⁶⁰ CANCLINI, García Néstor, Op. Cit. p.182

Esto significa minimizar el trabajo que realiza el teatro popular, porque se le resta credibilidad y se lo ve como una actividad hecha por el pueblo y para el pueblo, un pueblo desinteresado en el arte, poco creativo, de clase social baja y de escasa educación.

Lo popular en el teatro también se lo ha confundido con el aspecto de folklore, esto significa que se ha reducido este arte a representaciones que hacen alusión, a las tradiciones, costumbres y mitos transmitidos por vía oral o escrita.

El aporte de lo tradicional y las costumbres dentro del teatro es importante, sin embargo, el teatro popular debe ir más allá del mero folklore y preocuparse por los procesos, conflictos sociales y coyunturas que vive el pueblo de una determinada sociedad. Es importante marcar los rumbos del teatro popular [...] como un compromiso que trascienda al mero afán de mimetismo de lo tradicional y autóctono⁶¹

En otro plano, el teatro y el arte en definitiva, han sido utilizados como caminos para llegar con distintos mensajes a los oídos de la gente, es importante, entonces señalar el pensamiento de Oswaldo Merino con respecto a la utilización del teatro, en dónde explica que, el arte dramático ha sido utilizado por la política sobre todo de izquierda, allá por las décadas del sesenta y setenta, para hacer llegar una voz revolucionaria que estuviera al sujeta a la lucha social. El arte era usado como una herramienta de protesta contra las coyunturas feroces del sistema económico y social de los países latinoamericanos de esos tiempos.

De esta forma de utilizar al teatro devino varias maneras de denominarlo: teatro obrero, teatro campesino, estudiantil, de barrio, del partido, que eran manifestaciones importantes del pueblo en contra los patrones sociales y económicos de los burgueses.

El teatro popular entendido en esta cosmovisión, como una forma de expresión artística que se enfrenta a los patrones estéticos burgueses y se identifica con el sufrir cotidiano del pueblo. Como una forma de participación directa en el proceso de cambio, se identifica grupo de teatro con grupo de militancia política, se afirma que el objetivo principal es llegar a las masas con información para resistir.⁶²

⁶¹ MERINO Oswaldo, *Reflexiones sobre el teatro popular en el Ecuador*, IADAP, Quito - Ecuador, 1992, p. 42

⁶² MERINO Oswaldo, Op. Cit, p. 47

El teatro político logró notoriedad, fue amplio y relevante. Sus principios fueron en su época reconocidos plenamente, es un camino valioso que recorrió el teatro popular.

En Latinoamérica el teatro político como categoría de la escena popular, fue amplio y comprendió una gran cantidad de autores, grupos y movimientos teatrales. A partir de la segunda mitad de la década del cincuenta, esta orientación comenzó a ser masiva y ya en los años sesenta y setenta sería predominante de la escena popular, a partir de lo cual se transformó en una de sus características más resaltantes.⁶³

La política es un matiz importante que se adjuntó al teatro y “Aunque buena parte del teatro político, como ya se ha visto, respondía a una inquietud intelectual, algunos grupos y autores lograron incorporar al pueblo con éxito y casi todas sus técnicas fueron utilizadas por el teatro popular.”⁶⁴

Sin embargo, esta forma unidireccional de tomar al teatro, ha resultado poco conveniente ya que, el teatro popular está al servicio de un sin fin de temáticas. El arte dramático se debe y es para tratar una amplia gama de contenidos, no se puede concebir al teatro solo desde la perspectiva de izquierda y con matices netamente políticos, esto significaría reducir su visión polisémica.

2.4.2 Glosas conceptuales del teatro popular

Luego de pasar por estas dificultades conceptuales, que reducen el significado del teatro popular, es importante señalar que existen diferentes aspectos que son elementales en el momento de su explicación.

El teatro popular emerge directamente del pueblo, y se difunde por canales propios llevando un matiz característico que lo diferencia del teatro convencional.

Es preciso definir que el teatro popular, aunque sea representado desde un enfoque de pueblo, no quiere decir que se lo vea solo desde una posición ideológica particular, esto significa que, no solo los de los sectores populares, **van a ser** los integrantes de este teatro, (realizadores y espectadores) sino que más bien, se trata de una orientación

⁶³ CHESNEY, Luis, Op. Cit p. 26

⁶⁴ Ídem p. 23

colectiva en la cual la sociedad entera es la partícipe de este arte que pretende acciones y mensajes para todos sin distinción.

El teatro popular, debe ser presentado a toda clase de público, sin importar la clase social, ideología, religión, educación, el “[...] público no puede ser descuidado”⁶⁵ ya que, el teatro popular, no puede caer en la exclusión como en un momento lo hace el teatro convencional.

El teatro popular llega a todos, por esta razón, ha tomado lugares alternativos de exposición como las calles, plazas, parques, pero es necesario aclarar que mucho del teatro popular se lo exhibe también en las salas de teatros ya que, “[...] Hay que utilizar todos los espacios e instituciones disponibles para ofrecer a todos los sectores sociales la información ocultada”⁶⁶, por la clase dominante que tiene el poder económico y político del país, por los medios de comunicación masivos.

El teatro popular tiene el deber de llegar a todos los estratos sociales, sin promover la discriminación, es una forma de arte que no es tan solo una imitación, sino un descubrimiento de la realidad, una representación que implica, deseos, necesidades y visiones de la sociedad, una reconstrucción de la historia que se olvida, esto es tradiciones, lenguajes, que son revitalizados por medio del arte.

Es fundamental entender, que el teatro popular no es aquel que solo trata de temas tradicionales, folklóricos, políticos y de protesta, la tarea del teatro popular es traspasar estas fronteras, esto significa que, las temáticas de las obras deben ir mucho más allá de esta perspectiva. Para explicarlo mejor; cualquier idea o hecho puede ser tratado dentro del teatro popular. La temática es universal porque el teatro es uno solo, por lo cual un tema puede ser tratado tanto en teatro popular como en el teatro convencional.

En definitiva, en el teatro popular; “[...] cualquier tema es válido siempre y cuando sea enfocado de una manera acorde a la cosmovisión de las clases desposeídas, entonces es

⁶⁵ CANCLINI, García Néstor, Op. Cit. p.213

⁶⁶ Ídem, p.214

válido incorporar obras del repertorio universal, montajes, en los cuales, más que el tema mismo, interesa el tratamiento que se hace de él.”⁶⁷

Lo que interesa dentro de la realización del teatro popular es el enfoque que se le pueda dar a la temática, un enfoque construido desde las necesidades e intereses de la gente común, que nacen de su cotidianidad y no de la imposición de las necesidades que implanta el sistema, construida en la cotidianidad, preservando la esencia de su cultura gracias a la capacidad creadora y práctica de la gente común. El pueblo desarrolla su propio arte bajo sus propios parámetros, sus propias tradiciones y su propia identidad, sin escapar por ello a las influencias. Construir un teatro popular en medio de la producción cultural dominante y en las condiciones sociales de dominación.

2.4.3 El teatro del Parque El Ejido, simetría del teatro popular

¿Es el teatro del parque El Ejido, teatro popular? En primera instancia este espectáculo muestra y representa la realidad de la gente, los problemas sociales, representan la cotidianidad en el trabajo, la familia, la escuela, la calle, en los lugares en los que todos transitan. Los teatreros son los voceros de esta realidad social, pero no son simples representantes teatrales de problemas coyunturales, ellos son el pueblo, viven las injusticias, están inmersos en la sociedad.

Por otro lado, el teatro del Ejido, se configura como una herramienta para exponer pensamientos, y manifestar lo que no se puede decir, en una sociedad que censura ideas y frustra propuestas. “Trabajar de espaldas a la censura (técnico, artística, moral, política) y a la influencia de la crítica oficial. Ni las autoridades municipales, ni los dueños de las salas de teatro pueden evitar la difusión de este teatro.”⁶⁸ Entonces, el teatro del parque manifiesta posturas, ideologías y representa sobre todo la cultura del pueblo.

⁶⁷ MERINO Oswaldo, Op. Cit. p. 51

⁶⁸ MERINO Oswaldo, Op. Cit. p. 83

Lo popular es la esencia del teatro de la calle, es la base sólida en la que los teatreros del parque se sostienen para dar rienda suelta a los estilos, contenidos y mensajes de las obras teatrales presentadas.

Según Augusto Boal, el teatro popular debe ir más allá de la mera concienciación, “[...] en la visión de Boal, el teatro debería ser popular y postular como fin el cambio social, todo dentro de una perspectiva latinoamericana”⁶⁹ ¿Cumple con este punto el teatro del parque?

Sin duda, las propuestas del teatro de Boal, comprende la transformación social, sin embargo, el contexto que se vive en la actualidad es muy distinto.

Recordemos que la experiencia teatral de Boal se inicia a mediados de la década del cincuenta (1956), en el Teatro Arena de Sao Paulo, época en la cual estaba gestándose una etapa de revolución social, cultural e ideológica. Las artes tomaron una perspectiva social y de denuncia.

En la actualidad, las artes están preocupadas por otras necesidades, muchas sostienen esta perspectiva de protesta, pero nada comparado con lo que sucedía en la década de los sesentas y setentas en Latinoamérica.

Por esta razón, cabe señalar que el teatro del parque El Ejido, perdió en un porcentaje bastante alto su sentido -con el cual empezó a hacerse arte en la calle- de transformar la sociedad, hoy por hoy el teatro del parque es de cierta manera portavoz de los problemas de la sociedad, es un espacio de representación de lo que sucede en la sociedad, sin embargo, no existen síntomas explícitos y considerables de cambios en las actitudes y formas de vida de la sociedad, por medio de esta labor artística, la pregunta quedaría incluso más extendida. ¿Existe un arte que de verdad en la actualidad genere transformación? Es importante añadir que no solo el arte es el encargado de una transformación social, están también cada ciudadano, los medios de comunicación, las instituciones educativas, la iglesia, el gobierno.

⁶⁹ CHESNEY, Luis, Op. Cit.

El teatro del parque El Ejido, de este modo ha cambiado durante su recorrido la bandera de su iniciación que era la concienciación social, en la actualidad, está preocupado por la representación de la realidad que vive día a día la población, está para entretener y brindar un espacio de diversión y esparcimiento. Esto no significa que su trabajo no sea productivo e innecesario, es valioso en el momento que expone la realidad. No es una repetición, sino una revelación de la realidad, en la cual se manifiesta las urgencias y requerimientos de la sociedad, así como también los hábitos, las vivencias y la cotidianidad, el cual participan tanto los artistas como el público.

2.5 El Teatro como exponente ideológico

El término “ideología” esta sujeto a marcadas confusiones y a una gran cantidad de interpretaciones que no se atribuyen a un principio o a un determinado final.

Althusser ha tomado en cuenta varios aspectos para explicar de mejor manera lo que la ideología es y lo que su práctica implica en la sociedad.

“La ideología es una “representación” de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”⁷⁰

La ideología parte de conceptos bastante complejos y abstractos; pero que sin embargo son parte de una representación imaginaria, más no real de las condiciones sociales en las que se desenvuelve el hombre y que se aplican al tomar una situación real de vida y a base de ésta construir un pensamiento que nos haga sentir identificados con tal o cual discurso.

Es una representación imaginaria porque la ideología forma parte de la subjetividad, porque se la construye con la mente y con el pensamiento (imaginación) en base a una realidad. Es una cualidad que no puede ser vista ni tocada; sin embargo puede ser escuchada, asimilada y entendida, haciendo alusión a la propia realidad.

⁷⁰ ALTHUSSER, Louis, *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires – Argentina, p. 43.

“[...] aún admitiendo que no correspondan a la realidad, y por lo tanto que constituyan una ilusión, se admite que aluden a la realidad, y que basta con “interpretarlas” para encontrar en su representación imaginaria del mundo la realidad misma de ese mundo”⁷¹

¿Por qué representaciones imaginarias? ¿Quiere decir esto que la ideología no es correcta?

Al referirse al término imaginarias, quiere decir que la ideología construye en la mente imaginarios sociales de varias situaciones cotidianas, más no quiere decir que su discurso sea falso.

[...] los imaginarios sociales adquieren un grado máximo de relevancia para la teoría sociológica cuando llegan a formular las estrategias de intervención en las condiciones materiales de vida de los ciudadanos de una sociedad concreta. Este elemento del imaginario no sólo abarca el campo de la moral y de la política, sino que penetra todo el mundo de la cotidiano en lo que tiene de “saber de recetas” a través de las cuales se vuelven concretas las “palabras mayores” de los discursos ideológicos.⁷²

Sin lugar a dudas todas las condiciones humanas marcadas por la ideología buscan reproducir las relaciones sociales y materiales de vida; sin embargo una característica importante de la ideología es que ante todo debe conseguir un propósito y venir marcada con tal definición que muchas de las veces de prioridad a manejar un discurso que aunque sea verdadero para pocos, se imponga a las masas y busque una aceptación.

En varias interpretaciones de la ideología del siglo XVIII, muestran que las relaciones sociales de aquella época eran en su mayoría poco prósperas. La iglesia era la institución que por excelencia económica se encontraba en la cima. Pese que la clase menos favorecida constituía la mayoría, y por ende las relaciones sociales eran más fuertes, se pensaría que su ideología nacida desde una injusta lucha de clases dominaría a la mayoría; sin embargo esto no sucedió, ya que la influencia ideológica mayor la tuvo la Iglesia, precisamente porque transmitió ideas imaginarias y espirituales (conversión, pecado, castigo), que finalmente terminaron armando una ideología imponente que hasta ahora se hace presente en la religión.

⁷¹ GUERRERO, Patricio, Op. Cit. p. 44.

⁷² PINTOS, Juan, *Los imaginarios sociales*, web.usc.es/~jlpintos/articulos/imaginarios.htm

Existe pues una causa de la transposición imaginaria de las condiciones reales de existencia: la existencia de un pequeño grupo de hombres cínicos que basan su dominación y explotación del “pueblo” en una representación falseada del mundo que han imaginado para esclavizar los espíritus mediante el dominio de su imaginación⁷³

La ideología entonces, no ha tenido inicios y nadie sabe de su fin. Cada sociedad en su época de vida adquiere entonces una ideología que se ajusta al modo vivendi de sus individuos y a varias condiciones que se van desenvolviendo en el entorno, no por esta razón la ideología es universal.

Tomando en cuenta a la representación artística teatral, ésta también parte de escenificar las relaciones de producción de los pueblos y por ende éstas al igual que cualquier otra actividad imprimen su ideología en las obras expuestas.

Propiamente los teatreros están atravesados por relaciones de producción, de poder y consumo; por lo cual habrán forjado una ideología basada en las condiciones reales y materiales de su formación.

El teatro en sí es una herramienta ideológica bastante fuerte porque combina en su repertorio elementos de la realidad que escenifican la vida y una reflexión en torno a ésta, que identifica a varios de sus espectadores.

La ideología en el teatro de la calle se puede comprender bajo dos momentos: la ideología como un fundamento y una pauta para realizar de tal o cual forma las obras teatrales, y la ideología como elemento de poder para direccionar ideologías mediante un discurso artístico que pueda promover cambios fáciles de pensamiento.

El primer momento de la ideología dentro del teatro de la calle, es el afirmar que el teatro en sí tiene ideología y que en el caso del teatro de la calle, la temática será formada desde la perspectiva del sentir del pueblo oprimido, pues esa es una de las características del teatro callejero, la queja de la imposición del dominado ante el sistema opresor.

⁷³ ALTHUSSER, Louis, Op. Cit. p.45.

Varios de los artistas de la calle dan inicio a sus obras con frases como: “El otro día yo ví”, “Hoy venía en el bus y observe”, entre otras. Este comienzo aunque parezca efímero es de mucha importancia, pues revela que el inicio de esa obra se basa en una experiencia real y que a su vez las experiencias reales y las situaciones de vida son las que ayudan a formar la ideología.

“En un sentido más amplio podemos llamar ideología a toda concepción que ofrezca una visión de los distintos aspectos de la vida, desde el ángulo de un grupo determinado de la sociedad [...]”⁷⁴

Ese grupo determinado de la sociedad puede reconocerse por su situación socio – económica; y precisamente aquellos artistas que arman sus obras en la calle, aunque se dirigen a cualquier status social, siempre tendrán mayor acogida entre las personas que rodean su problemática social, porque entienden la realidad de la que se está hablando.

El teatro de la calle se caracteriza por ser contestatario y se sitúa entonces en lo que Juan Palomino Muñoz define como ideología colectivista marxista, que es aquella que conduce a valorar la economía y la sociedad de una forma colectiva y no individual, dando prioridad a una queja constante de la injusticia a la que el pueblo debe someterse.

La injusticia social se revela en temas como la migración, la dolarización, la burocracia, el trabajo informal, que promueven también una ideología que es ya parte del teatro de la calle; y ésta precisamente hace realce a comprender lo injusto que este sistema capitalista plantea.

El guión entonces, con ayuda de varias temáticas, ahora cotidianas, construye finalmente la obra, que al ser elaborada bajo el entendimiento de esta problemática genera una obra protesta y por lo tanto marca una ideología protesta también, en contra de la realidad corrupta, burócrata y de imponencia elitista.

⁷⁴ MUÑOZ, Juan Palomino, *La estructura del pecado*, editora Nacional, Quito – Ecuador, 1992, p. 128.

El teatro de la calle es ideología por el simple hecho de construir y escenificar una realidad; sin embargo esta clase de arte no se queda únicamente en el primer momento. El teatro que se da en la calle tiene un segundo momento dentro de la ideología en el cual deja de ser simple ente ideológico para convertirse en un portador de ideología y por lo tanto es un transformador social.

La fuerza de la transformación social y de transmitir ideologías, radica en la obra de teatro propiamente dicha, pues muchas de las veces crea una reflexión en el individuo y de una forma u otra hace meditar al sujeto sobre aquellas situaciones que aunque se presentan en la realidad a veces pasan desapercibidas, pues el hombre considera que todo aquello que está dado es cierto.

“...la concepción de un modelo de mundo nace necesariamente contaminada con el modelo de mundo que uno ya ha adoptado...”⁷⁵

La ideología mediante el teatro puede modificar ciertos comportamientos y pensamientos del individuo, sobre todo por la capacidad de voceros que caracteriza a los artistas callejeros. Se toman parques, plazas, calles, sin importarles nada más que atraer público y hacer escuchar su voz.

Elementos que apoyan los discursos ideológicos del teatro de la calle, pueden fomentarse en base al artista; es decir que el teatrero que transmite su ideología al público deberá apoyarse en recursos como su voz, su gestualidad, y corporalidad para que el auditorio se convenza que aquello que escucha debe ser una verdad, siempre y cuando lo sea; ya que muchas veces la ideología puede enmascarar, disimular o justificar una realidad que para ella sea cierta y para muchos sea falsa.

La ideología entonces para muchos es una herramienta positiva, mientras que para otros es un arma perjudicial. La ideología no es universal ni absoluta, pues se construye de acuerdo a todos los momentos que recree un individuo.

⁷⁵ MUÑOZ, Juan Palomino, Op. Cit. p. 130.

Dentro del teatro de la calle, la ideología se presenta en dos formas como ideología propiamente dicha y como portador ideológico para cambio social, en donde es necesario que el pensamiento se convierta en práctica y acción.

El generar una ideología o cambiarla implica que se construyan prácticas que favorezcan a una innovación social. Que no se trate solamente de un discurso latente, sino que valore efectos positivos para que la reflexión humana sea el principal eje de acción y de esta manera, la sociedad de un paso hacia el cambio por medio de la influencia artística del teatro en la calle.

III. CAPÍTULO

REFERENCIAS: EL TEATRO DE EL PARQUE EL EJIDO

3. 1 El arte teatral desde la perspectiva de Néstor Canclini

Existe una infinidad de concepciones de arte en la actualidad. No se sabe a ciencia cierta qué realmente significa arte, que es lo que se sujeta a la estética y peor aún hasta que punto el arte puede entenderse en lo abstracto de la realidad.

El concepto de “artista y arte” como representación iluminista se dio por primera vez en la Florencia del siglo XV, en donde el renacimiento brindó su mayor acogida a las artes puras (pintura, escultura, teatro), las cuales fueron consideradas como representaciones que podían ser vistas y realizadas por gente erudita que comprendía al arte desde el punto de vista creativo, espiritual, metafísico e idealista; es decir que se consideraba a toda esta actividad como un ejemplo de sabiduría, de creación divina y de un dote natural. El arte entonces no estaba sujeto a ninguna concepción empírica sino más bien a una habilidad creadora que trascendía una explicación lógica, situándose solamente en el campo de lo espiritual y de lo que para esa época significaba lo estético, sinónimo de refinado, bello y exclusivo.

“El impulso del pensamiento estético moderno se dio en Alemania, durante el siglo XVIII, donde destaca el filósofo Johann Gottlieb Fichte, que consideraba la belleza como una virtud moral”⁷⁶

Con el renacimiento, murió toda la concepción de arte que durante la Edad Media solamente le había sido otorgado a temas de carácter religioso y político, instalándose de esta forma, una nueva condición de entender al arte.

Todo el proceso histórico que engendró el término “arte” se dio gracias al surgimiento de nuevas relaciones manufactureras y de comercio, que dieron paso al surgimiento de una nueva clase social: la burguesía, que fue aquella que con un nuevo movimiento artístico adecuado separó al arte de la institución eclesiástica, de la política y de sus postulados.

Con el movimiento burgués, se dio origen entonces a la actividad artística como eje autónomo, ya que no rendía cuentas a ninguna institución, sino solamente a un pensamiento e inspiración personal. La Iglesia había quedado en el olvido y las obras de arte llevaban inscritas el nombre del artista que trabajó en ella.

Todo este sistema burgués que se manejó del arte terminó por ser explotado y expuesto únicamente en la Escuelas de Bellas Artes, en donde principalmente el teatro se convirtió en un lujo único para personas pudientes que tenían acceso a ese mundo culto (término utilizado en el renacimiento, proveniente de cultivar que significa tener conocimiento).

Ya en el siglo XVIII la autonomía de las obras de arte fueron imponiéndose con mayor fuerza a medida que el mercado se imputó con facilidad entre la producción de obras y el consumo, en donde el arte se empieza a expandir en un mercado inusual y efusivo.

El artista desde entonces, ignora quien será su público, quien adquirirá su trabajo, qué uso hará de él. Frente a este usuario desconocido, o, mejor: lejos de él, el artista puede creerse “libre”. Crea su obra con toda ‘independencia’, en un recogido aislamiento [...]”⁷⁷

⁷⁶ Concepto de arte, www.pastranec.net/arte/epistemo/conceptoarte.htm

⁷⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor, Op. Cit. p. 137

Las obras teatrales, arquitectónicas, de pintura y escultura se atribuyeron a sus máximos creadores, y a medida que la economía se expandía, las obras de arte y el concepto eurocentrista de este término se hacían globales también.

Con los cambios coyunturales, en las dos últimas décadas, surge entonces una nueva corriente popular de entender al “arte”; ya no bajo un concepto único, antiguo y creado en el renacimiento, que toma en cuenta solamente una visión que no se ajusta al positivismo sino a una acción divina.

“Los artistas que todavía sostienen el dogma de la inmaculada concepción de las obras de arte resisten el análisis científico por temor a que las explicaciones racionales despojen al arte de su seducción”⁷⁸

El concepto de arte, entonces se entiende desde el capitalismo, que es el modo de producción vigente. En varios de sus escritos, Marx propone entonces estudiar a la sociedad capitalista bajo dos perspectivas prominentes: la superestructura (derecho, arte, religión, filosofía y moral) y la estructura o infraestructura (condiciones económicas de la producción)⁷⁹

La estructura es aquella que prima sobre la superestructura y por lo tanto las formas de organización del área económica determinan también la organización de las otras áreas (arte); y por ende las relaciones sociales de producción establecen las ideas, las representaciones y las imágenes generadas en la sociedad que desea hacer arte a partir de esos referentes.

“La mayor parte de la literatura sobre el arte producida por el marxismo hizo prevalecer este segundo sentido de la determinación de la estructura sobre la superestructura, o sea,

⁷⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor, Op. Cit. p.57

⁷⁹ ALTHUSSER, Louis, Op. Cit. Según Marx la estructura de toda sociedad está constituida por “niveles” o “instancias” articuladas por una determinación específica: la *infraestructura* o base económica (“unidad de relaciones productivas o fuerzas de producción”), y la *superestructura*, que comprende dos “niveles” o “instancias”: la jurídica política (el derecho y el Estado) y la ideológica (las distintas ideologías, religiosa, moral, jurídica, política, etcétera) Los dos son como un edificio, en donde la estructura o infraestructura es el primer piso porque manejan la economía y los pisos siguientes son la superestructura que se mantienen firmes si la economía lo está.

que concibe al arte como mera representación ideológica de los conflictos ocurridos en las relaciones de producción.’’⁸⁰

Dentro de esta corriente se estudia al modo de producción en primera instancia, donde se propone una correlación entre las formas artísticas, las estructuras sociales y las relaciones de producción.

El modo de producción que rige la economía es el capitalismo y a su vez, éste plantea tres momentos claves para entender el proceso artístico. Se trata de la producción en primera instancia, la distribución y el consumo.

El teatro para muchos estudiosos como Canclini y Augusto Boal constituye uno de los mejores ejemplos para comprender la relación economía - arte, a partir de los tres postulados que propone el capitalismo.

Tomando en cuenta al teatro del Ejido, refiriéndolo a la producción, se entiende que este proceso tiene relación directa con el modo de producción y con las relaciones productivas que surgen del mismo. Además implica construir una temática y una obra óptima, a través de todo un proceso coyuntural, que el artista elaborará de acuerdo al contexto en el que se encuentra y que este entorno a su vez esté determinado por el capitalismo y por las relaciones de producción de sus individuos. El artista, produce la obra, la piensa y la arma.

En el teatro, la producción de una obra implica que a parte de su temática se utilicen elementos vistosos y coloridos de construcción, además de instrumentos prácticos que transmitan sentimientos y pensamientos al espectador. Tras tener un esquema armado se da por culminada la producción de la obra.

El segundo paso, se refiere a la distribución del arte teatral, la cual es el resorte en la organización del proceso artístico. Ésta determina la llegada de la obra al espectador y la forma en la cual se podrá conocerlo. La distribución es la etapa específica en donde

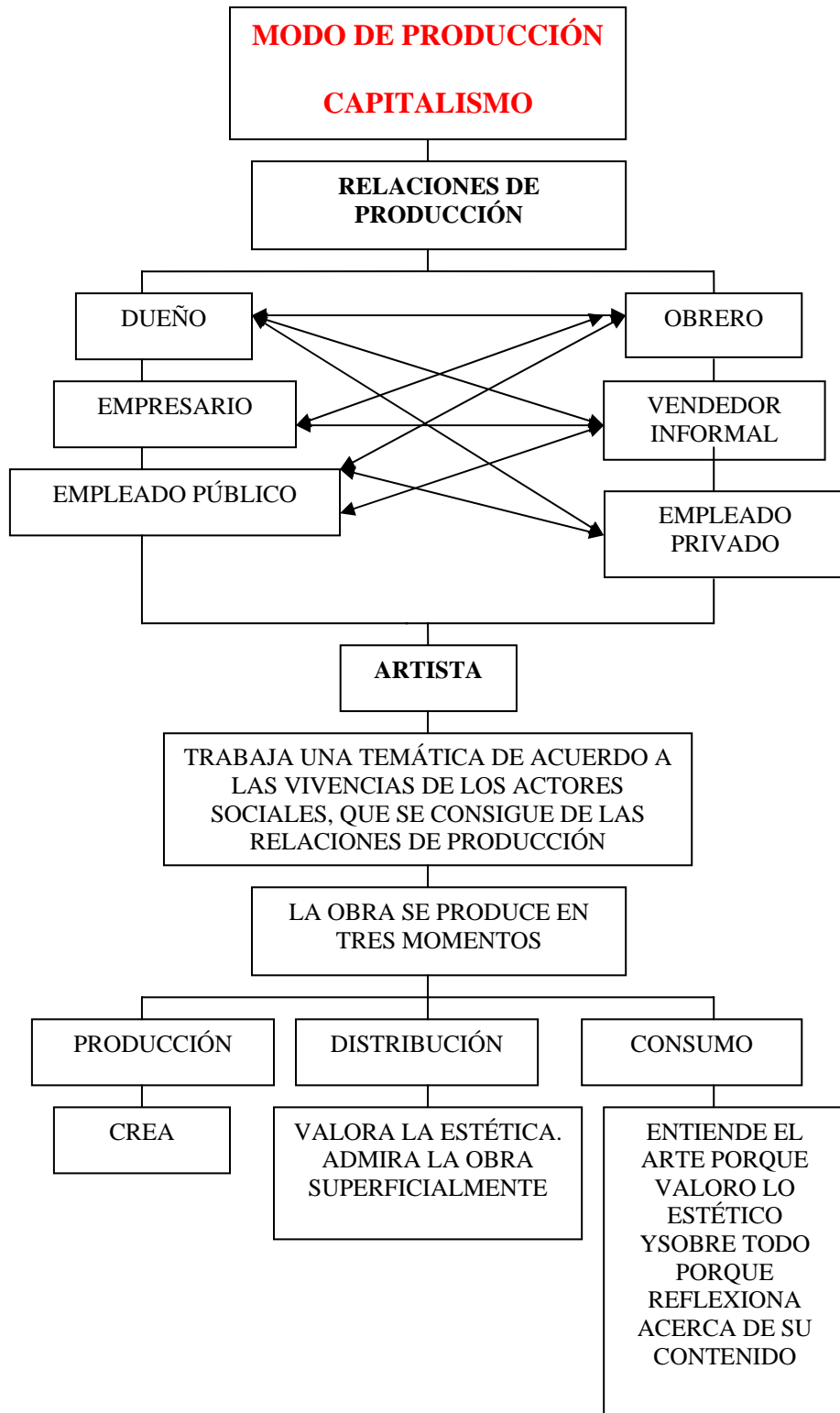
⁸⁰ ALTHUSSER, Louis, Op. Cit., p.37

se realiza la valoración de la estética y se origina el gusto, lo cual se explicará más adelante.

Finalmente, el consumo el cual vendría a ser el último paso porque permite que la obra teatral se la haya asimilado con mayor fuerza al trascender una valoración estética a un análisis reflexivo que podría transformar varios procesos dentro de la sociedad, a través de una comunicación eficaz, de intercambio progresivo.

El consumo de la obra teatral resulta óptimo cuando trasciende el aspecto mercantilista del consumo para comprenderlo desde una forma más valorativa y menos monetaria.

El siguiente esquema muestra como se da el proceso de la transformación de las relaciones sociales de producción y de todo el entorno social a la creación de arte.



Todos los estudios del arte no recaen solamente en la economía, aunque desde ésta se explique una buena parte de ella. Pese a que la economía es importante para comprender al arte desde un punto de vista más empírico; negar la cualidad de inspiración y de estética que tiene el proceso artístico, sería también negar una buena parte que contribuye al total entendimiento del término artístico.

La valoración estética no se atribuye a un patrón general y menos dentro de la concepción nueva del término arte. Lo estético constituye un factor importante dentro de los procesos artísticos de los pueblos y éstos son dependientes de acuerdo a la valoración que cada persona tenga sobre un objeto definido.

La función de la estética depende del entorno, y se lleva a cabo en el momento en que el objeto deja de admirarse por su contenido y se lo admira por su forma física. Esta es la relación que se conoce como forma y función.

El gusto da la pauta para conocer si algún objeto es plácido y hermoso a los ojos; sin embargo esta relación no se da a simple vista, tiene que ser un conocer más profundo y físico que termine por considerar algo como llamativo y que sobre todo “guste”.⁸¹

Desde estudios de Kant hasta conclusiones de Humberto Eco, como estudiosos de la estética y la experiencia artística, afirman que lo que origina socialmente el gusto por la estética no es la función de la obra en sí, sino más bien prevalece en su forma, y que a su vez la forma cobra sentido dentro del proceso de distribución.

Este proceso de admirar lo estético puede entenderse mejor con un ejemplo, enfocado al arte. Al tomar el teatro específicamente como representación que ayude a comprender la forma y la función para interpretar la estética, se recurrirá a decir que la forma en una obra teatral, es la manera en la cual la temática se ha llevado a la representación, refiriéndose a dotes artísticos, a movimientos de sus actores, quizá a la vestimenta de muchos de ellos, y al uso de ciertos elementos escenográficos que llevan a cabo toda la

⁸¹ El “gusto” corresponde de gran manera a un sistema de convenciones que han sido determinadas por las diferentes sociedades, adjudicadas a cada cultura y en un periodo establecido. Estas convenciones responden a los modos de producción nuevamente y por ende a las relaciones que se han desarrollado sobre ella; por lo cual se retoma nuevamente el postulado de juzgar a lo estético de acuerdo a las condiciones sociales en las que desenvuelven los pueblos.

temática que se realiza por medio de la caracterización de los personajes. Por otra parte, la función de la obra teatral se refiere a la reflexión que el artista desea captar de sus espectadores por medio del contenido de la presentación de su obra y que ésta a su vez trascienda más allá de un simple pensamiento y se convierta en acción; es decir que transforme mediante el arte a la ideología, la realidad y los saberes de la sociedad para construir un entorno más favorable para el ser humano.

Es de esta manera que el aspecto de valoración estética por medio del gusto, supera por un instante muy fugaz, en el proceso de distribución, una de las funciones que tiene el teatro, que se simplifica en el reflexionar, entretenerse y participar. Los espectadores en el momento de distribución de la obra teatral toman en cuenta aspectos más físicos e inmediatos como el vestuario de los artistas, los instrumentos que sirven de apoyo, el movimiento de sus cuerpos, el maquillaje, que constituyen la forma de la obra y que a su vez estos aspectos crean en el espectador una cierta aprehensión hacia esa obra teatral cuando la consideran vistosa y hermosa. En ese preciso instante viene la valoración del gusto y por lo tanto se forma la concepción estética, de acuerdo al entorno de construcción de la obra, a la valoración del espectador y al mensaje físico que motiva al artista a construir una obra de tal o cual manera, cumpliendo de esta manera la relación forma sobre función, únicamente en el proceso que se da una valoración de lo estético más que del contenido.

Cabe recalcar que existen varios objetos que poseen mayor ductibilidad para suscitar experiencias estéticas; sin embargo el valor de lo estético depende mayormente de miradas individuales y colectivas, más que globales y generales.

Si el gusto por el arte, y por cierto tipo de arte, es producido socialmente, la estética debe partir del análisis crítico de las condiciones sociales en que se produce lo artístico. Este conocimiento no podemos obtenerlo de las reflexiones metafísicas sobre la belleza, encerradas en la intimidad del artista con su obra y en obras deshistorizadas por las galerías, los museos y las salas de concierto. Las categorías del racionalismo y del misticismo romántico, que retuvieron a los estudios estéticos en un nivel precientífico y encubrieron las condiciones sociales que originan al arte, deben ser reemplazadas por una estética instruida por las ciencias sociales y de la comunicación.⁸²

⁸² GARCÍA CANCLINI, Néstor. Op. Cit. p

La estética, sin lugar a dudas es una concepción humana y no divina, la cual toma forma en el momento de la distribución del arte y ésta depende de la concepción que cada uno de los individuos tenga de la sociedad.

Resulta importante destacar la estética en el proceso del arte, porque es una contribución para completar el término del arte en el momento que se da a conocer la obra y se la expone al público.

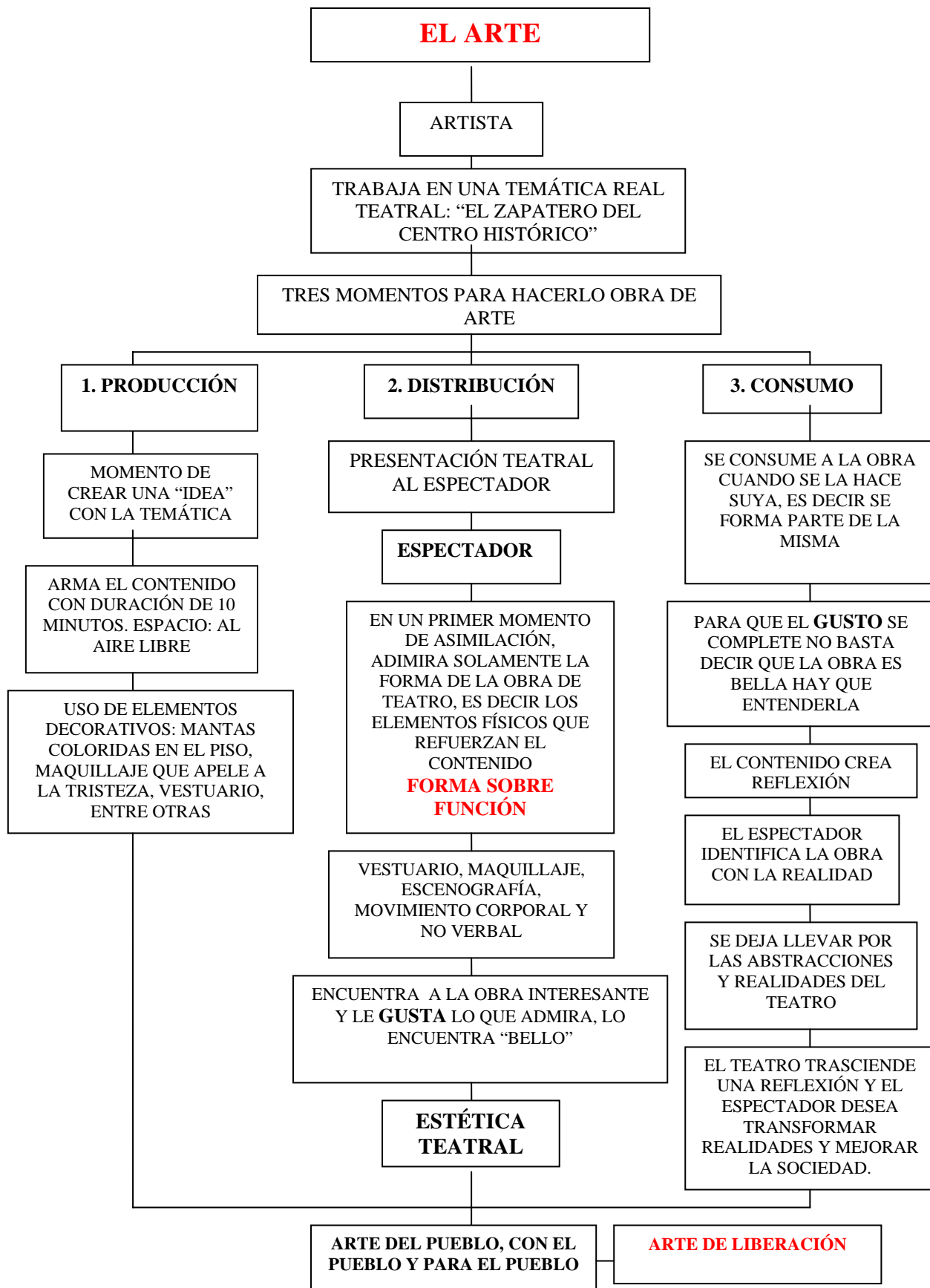
Pese a que en el momento de distribución se emite la noción de lo estético, esto no quiere decir que lo estético prime más que el contenido real por el cual el arte trasciende este punto de distribución hasta llegar al consumo, en donde se da un alcance más reflexivo y trascendental, lo cual contribuye a que se culmine con la valoración del arte en su totalidad.

Es decir el último paso de consumo final de la obra, completa el proceso por el cual dicha obra va a designarse como arte, ya que su principal objetivo aparte de concebir la estética de la obra, debe culminar en una reflexión que trascienda a hechos que modifiquen lo negativo de la realidad y sirvan para liberar tensiones, para relajar la mente y para volar por un instante con el artista que le dio vida escénica a la realidad.

Este es el arte de liberación del que habla ahora Latinoamérica, aquel que no se queda en la admiración estética, sino que continúa construyendo procesos nuevos y renovados de vida del sujeto; que aunque no sean cambios a grandes escalas, solamente el hecho de modificar una pequeña realidad quiere decir que estamos haciendo arte con el artista. “El arte nunca es más fascinante, creativo y liberador que cuando actúa en forma solidaria con la capacidad productiva y de conocimiento del pueblo”⁸³

El siguiente esquema ayudará a comprender como se realiza todo el proceso final del arte y de que manera se lo comprende desde la realidad latente.

⁸³GARCÍA CANCLINI, Néstor. Op. Cit. p58.



Las obras de teatro del Ejido, sin lugar a dudas, son arte a partir de los postulados del mismo desde el punto de vista latinoamericano y de liberación. Son construcciones artísticas porque atraviesan los tres postulados antes nombrados de producción, distribución y consumo.

En primera instancia son creadas tomando como referencia a la sociedad ecuatoriana, a problemas como la migración, el desempleo, el racismo, la violencia; pero también resaltando el trabajo, la lucha constante, la idiosincrasia y la viveza criolla.

Es arte porque nace del pueblo y es para el pueblo. En el ruedo del Ejido, la obra expuesta es participativa, tomando en cuenta cualquier opinión del público, haciendo bromas, construyendo espacios alternativos y haciendo comprender a la gente que detrás de los defectos de los ecuatorianos también hay rasgos positivos.

El arte en la sociedad es muy complejo pero no imposible de definirlo. El arte y el arte del Ejido, bajo el concepto latinoamericano se entiende como la representación de las condiciones sociales y las relaciones de producción, que se generan de un modo de producción establecido, y que éstas a su vez, al ser tratadas se convierten en temáticas importantes y llegan a ser el punto de partida para generar una obra de arte, al escenificar esta temática real con ideas, pensamientos, sueños, realidades bajo una serie de habilidades humanas (pintura, escultura, teatro, entre otras), que en primera instancia son admiradas estéticamente y a su vez trascienden este punto hasta valorarse finalmente como arte porque apoyan la temática en la reflexión humana, que busca actuar colectivamente, con el pueblo y para él.

Entonces el arte no es arte solamente porque sea bello y llamativo; es arte porque está siendo creado con las vivencias y realidades de los pueblos y porque sobre todas las cosas busca lograr un entorno más cercano con el espectador. El arte no separa condiciones, las une; es por esta razón que el arte nace con el pueblo y es para él.

“El arte no es sólo el resultado de sus condicionamientos. Es también agente de transformaciones, un foco de creatividad artística e iniciativa social”⁸⁴

⁸⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Op. Cit. p. 51

Entonces las manifestaciones al aire libre representan y son arte porque se han construido dentro de una sociedad que evidencia un modo de producción imponente, porque se han construido en medio de una lucha continua de poderes y sufrimientos del pueblo.

Quizá esa sea una de las razones por las que el arte popular en América Latina se encuentra un poco descuidada en el ámbito estético, porque considera más importante la palabra. Es común acceder a espacios al aire libre con movimientos artísticos que han olvidado crear elementos que den paso a concebir una estética más amplia y no tan débil; sin embargo estos movimientos han dado énfasis en el aspecto ideológico y en el discurso contestatario, que quizá determine la estética en la nobleza y crudeza de sus palabras.

El arte popular es un arte de “liberación”, porque busca desatarse de todas las cadenas del capitalismo, y aunque construya discursos a partir de este modo de producción, no quiere decir que en sus representaciones no reniegue de él.

Todavía quedan los teatros callejeros, continúan las exposiciones de pintura al aire libre, las esculturas en pueblos olvidados, las manualidades de amas de casa. Todas construidas a partir de una realidad, trabajadas con el pueblo y realizadas para el pueblo también, promoviendo la capacidad de crear, de desarrollar identidades y de concienciar la transformación positiva de un entorno mejor para la sociedad.

3.2 El arte es para todos

En todas las diferentes culturas existentes alrededor del mundo, la manifestación artística ha estado presente como un mecanismo de expresión, creatividad y creación.

Desde las épocas más remotas el ser humano desarrolló expresiones como el dibujo, la música, las letras, para dar a conocer su experiencia en el mundo.

“[...] los dibujos de animales en las cuevas de España y del sur de Francia. Fueron hechos en los tiempos prehistóricos, mucho antes que todo testimonio del trabajo manual del hombre, y demuestran claramente que la creación artística fue una de las primeras actividades de la raza humana”⁸⁵

En este sentido, cada ser humano en algún momento determinado de la historia ha realizado algún ejercicio artístico como una manera de exteriorizar sus vivencias y concepciones de la realidad en la cual habita.

En cualquier tiempo y espacio los seres humanos tienen la necesidad de expresarse. La producción de obras de arte es al parecer una necesidad humana desde su apareamiento, entonces. “Podemos decir sin dificultad que el arte es una actividad natural e instintiva de la humanidad, porque en todas partes donde existió el hombre produjo obras de arte”⁸⁶

Pero para producir obras de arte no basta el instinto, es necesario ajustarse a ciertos recursos de habilidad y de técnica que no son instintivos. El ser humano posee el instinto de la creación como lo llama Martha Simpson, esto es evidente en niños, en jóvenes, en los adultos, etc., se lo puede apreciar durante la vida diaria, sin embargo, también debe existir comprensión, conocimiento, para producir una obra artística.

En este sentido todos los humanos, hombres, mujeres, niños, están al alcance de producir y crear un trabajo artístico, ya que todos poseen de alguna manera este instinto de creación, que tiene que ser pulido y practicado.

Nuestra conclusión es que todos comenzamos como artistas potenciales, aunque algunos estén mejor equipados que otros con las necesarias cualidades de sensibilidad, perceptibilidad visual, facilidad técnica, etc.; pero en la mayor parte de los casos son factores externos los que determinan la elección del arte como carrera, y esta elección se basa a menudo en otros factores distintos a la capacidad.⁸⁷

Estos factores radican en primera instancia porque algunas personas tienen más posibilidad de acceso a la educación, tienen el tiempo y el espacio, los recursos materiales y económicos para dedicarse al arte.

⁸⁵ SIMPSON, Martha, *El Arte es para todos*, editorial Hachette, Buenos Aires - Argentina, 1953, p. 14

⁸⁶ Ídem, p. 27

⁸⁷ Ídem, p. 70

Esto no significa que las clases populares no tengan una producción artística, ya que su actividad de creación no puede ser frenada por el hecho de no tener a la mano materiales elaborados e industrializados, en este sentido, sus creaciones, están de acuerdo con el contexto en el que se desarrollan, de este modo, por ejemplo, utilizan materiales a su alcance por ejemplo; materiales provenientes de la naturaleza como hojas, plumas, cortezas de árbol, frutas, etc., con las cuales crean obras de arte. Por otro lado, también hacen uso de los materiales convencionales como cualquier otro artista, tienen la capacidad y los recursos para crear significantes ejemplares.

Asimismo, en cuanto al teatro, a la poesía, la creatividad de plasmar ideas y palabras no tiene precio. La música es un tanto complicada ya que si no posees el instrumento no puedes dedicarte a ello, y por lo general los instrumentos musicales tienen precios cuantiosos, sin embargo, existen músicos de excelente calidad y cuando se ama la música y el arte en definitiva esto pasa a ser una complicación de segunda instancia. Y así, se pueden nombrar un sin fin de casos.

Indiscutiblemente, la élite no es la única que produce arte, ya que todo ser humano está en la capacidad intelectual y sentimental de producirla, desde su contexto social, sus vivencias, incluso con sus propias herramientas y materia prima.

El arte de las diferentes etnias negras, indígenas y mestizas, son valiosas obras artísticas. No es necesario el poder económico para acceder al arte, para ser un artista o para adquirir una obra,⁸⁸ lo importante es tener la iniciativa y el gusto por el arte.

El arte es para todos, No sólo para el rico coleccionista, no sólo para el iniciado conocedor de un misterio esotérico, sino para todos nosotros. Sepámoslo o no, el arte ha influido mucho en nuestra formación. Debe y puede ser una parte vital de nuestra existencia, porque puede ser entendido por todos.⁸⁹

Es cierto que el arte se ha desarrollado bajo los conceptos y reglas occidentales, de la estética y la belleza, sin embargo las culturas en el mundo son distintas unas de otras y al mencionar que cada una tiene su propia manera de expresar y de crear, se puede

⁸⁸ **No nos referimos a una obra de un artista famoso o de grupos famosos**, ya que en realidad costaría una cantidad sumamente alta, a lo que me refiero es que toda cultura produce arte y por esa razón se puede acceder fácilmente a adquirir una obra o deleitarse con una de ellas.

⁸⁹ SIMPSON, Martha. Op. Cit. p 11

exponer que en toda cultura existen expresiones artísticas de alto prestigio, que demuestran trabajo y creatividad, en un tiempo y espacio determinado.

Si nos ubicamos en aquel tiempo, las clases sociales altas encerraron a las artes para su uso exclusivo y las demás clases sociales no tenían acceso, ya que, las obras de arte (teatro, música, pintura) eran expuestas en momentos especiales, en lugares privados y exclusivos para gente de “clase”, paralelamente surge el arte de la contraparte, es decir, el arte de los que no pertenecían a la clase alta pues la necesidad de expresión, no registra fronteras económicas ni sociales.

El arte sin duda ha tenido un largo recorrido, y han cambiado ciertas concepciones, teorías y perspectivas, a pesar de ello, en las nociones sociales, se cree aún que sólo aquel erudito, proveniente de la clase alta o bien acomodada puede tener acceso al arte, es más, tiene que ser un prodigio, genio, bien instruido, para llegar a tener la posición de artista. Es importante recalcar que los estudios sobre arte son importantes y “que el impulso creador debe disciplinarse y ser ajustado a muchos recursos de habilidad y técnica”⁹⁰

En tal caso, artista puede ser todo ser humano, sin importar, su clase social, su cultura, religión, etc., el requisito valioso es elaborar técnicas para la creación, conocimientos materiales y sociales, que de ningún modo son obligados a ajustarse a lo que el arte convencional, propone, como una educación exhaustiva, en otros países con los mejores profesores exponentes del arte mundial. Las reglas son regionales, locales y vivenciales en algunos casos. Esto no significa menoscabar la educación artística que es de relevada importancia, y tiene sin duda mucha validez, sin embargo, hay que dar reconocimiento a los autores que brotan desde su experiencia y concepción.

Es errado pensar que “el estar enterado de arte y de sus actividades va relacionado con la jerarquía clasicista de la sociedad, y que el hecho de no estar enterado implica siempre no pertenecer a ninguno de los grupos aceptados e institucionalizados, los que poseen poder y status”⁹¹

⁹⁰ SIMPSON, Martha. Op. Cit. p 27

⁹¹ TAYLOR, Roger, Op. Cit. p 22 – 23

Al decir que el arte esta dispuesto para todos, se entiende que no tiene ninguna preferencia social, aunque la historia y una clase social haya intentado cambiar esta realidad.

El ser humano seguirá, produciendo y creando trabajos artísticos, es conveniente apuntar que durante esta creación cambiará de contenidos, de técnicas, ya que tanto la realidad como el contexto social y la cultura están sujetos al cambio y a la dinámica, esto sin duda penetra en la concepción y producción de arte.

Durante la historia han cambiado varios de los parámetros artísticos, lo que era bello para el renacimiento, no es bello en la actualidad.

Ahora es importante señalar, que cada cultura, ha tenido su lenguaje, su cosmovisión y representación de la realidad, esto varia de una cultura a otra, e incluso de una persona a otra, por lo que una obra artística esta sujeta a varios entendimientos y sentimientos.

Esto en definitiva significa que el arte esta segmentado para cada individuo, ya que existe arte para todos los gustos.

En esto radica la diferencia entre el arte convencional y el arte para las clases subalternas, cada una trabaja su obra artística, desde sus necesidades, sus creencias y estilos de vida. Cabe aclarar que el arte popular llega a más destinatarios por el hecho de conformarse desde la cultura de un determinado lugar del mundo, por esta razón se acerca a muchos más sectores sociales. Sin embargo, la diferencia entre estas dos posturas del arte están en el lenguaje, la concepción de la vida, los imaginarios y experiencias sociales. Empero, cada una tiene una creación artística que los hace experimentar distintos sentimientos, emociones y goces.

Se completa la concepción de que el arte no está a la disposición de las masas intelectuales y elitistas, el arte está en cada ser humano que necesite expresarse, que requiera enaltecer su espíritu, escuchando, viendo, sintiendo, una obra de arte. El arte esta para todos.

3.3 Teatro de sala: competencia o diferencia

Tanto el teatro de sala como el teatro de la calle son manifestaciones artísticas; sin embargo la única diferencia entre ambos, es el lugar en donde se desenvuelven particularmente.

Hablar de teatro de sala, es remitir la concepción del espectáculo a ese edificio construido desde la época griega para la realización de actos escénicos. La estructura del edificio tanto en la antigua época como en la actualidad, se basa en disponer al espacio desde un centro (escenario) y distribuirlo hacia el público (asientos), los cuales al ser a desnivel permiten que toda la gente admire la obra. Además esta distribución espacial, crea un espacio en donde el silencio y la concentración tanto del público como del actor son los aliados perfectos para la realización de la obra teatral.

En el caso del teatro de la calle, la concepción del mismo también se remite a épocas antiguas bajo una propuesta juglar que plantea un teatro en espacios que no necesariamente corresponden a sitios establecidos. En referencia al teatro del Ejido, éste se basa en una concentración de público que rodea al actor a manera de escenario, ubicada de forma circular y proponiendo al césped como asientos. De esta manera, permite que la concentración de gente alrededor del actor, posibilite que la voz y la actuación del mismo sea entendida de mejor manera, pese a que existan varios elementos a su alrededor como el ruido de los carros, vendedores ambulantes y trabajadores en el parque que hacen que el trabajo del teatrero sea más difícil de captar la atención que aquel que se realiza la obra en un espacio cerrado.

Actualmente, el teatro de sala adquiere un estereotipo muy definido, el de concebir que todas las obras de teatro profesionalmente armadas y escenográficamente montadas se desarrollan en salas de la ciudad, con un costo determinado e incluso con un público que debe asistir con un atuendo acorde a la ocasión. Se ha connotado como un teatro de élite, exclusivamente enfocado a personas que gozan de un buena posición económica y que conocen los secretos artísticos de la interpretación de obras subjetivas que muchas veces requieren ser descifradas o a su vez otras más sencillas de entender.

Una idea que identifica al teatro de sala, es la de impulsar la imagen de que el artista es un ser intocable para el público, razón por la cual, existe un camerino, en donde el actor se revela a sí mismo, pero nunca ante su público. La gente desconoce los secretos del maquillaje, la forma de vestir del teatrero y el calentamiento previo antes de iniciar la obra. Estos elementos se mantienen en secreto pues podrían perder la magia que ejerce el teatro de sala en el público.

La escenografía es otro elemento que juega un rol importante para definir el teatro de sala. La ambientación del escenario es también parte logística para impulsar la obra de teatro, ya que según el repertorio teatral, deberán estar dispuestos varios elementos sobre el escenario para facilitar la presentación de la obra que cada teatrero ha trabajado. Otro aspecto importante, son las luces, que juegan un rol indispensable conjuntamente con el trabajo del teatrero.

En cuanto al público que asiste al teatro de sala, forma parte de un grupo selecto que admira el teatro por su forma y contenido y que además considera que el acudir a esta serie de espectáculos forma parte vital de una adecuada educación. Formalismo, es la característica que define esta clase de teatrero, sin perder el sentido del humor que se maneja de una forma menos grotesca de lo que propondría el teatro de la calle.

En Ecuador, grupos como “Las Marujitas” “Saltamontes” “La Cuarta Pared” y varias agrupaciones extranjeras han colmado de público varios teatros de la ciudad como el reconocido “Teatro Sucre” o algunas de las salas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Precios desde 5 dólares por persona, es la cantidad que oscila en el mercado teatral.

Todas estas características del teatro de sala, difieren de los elementos que definen al teatro de la calle, ya que tanto en su forma como en su función esta clase de teatro presenta varios ejes que lo hacen diferente.

En cuanto al estereotipo que el teatro de la calle, puede connotar, se ubica en definirlo como una actividad poco profesional, enfocada para gente de bajo nivel económico y que además no reconoce los verdaderos lineamientos del arte.

Pese a las constantes críticas, el teatrero de la calle ha estado trabajando por varios años en parques, plazas y lugares abiertos, pues para su realización no requiere más que buscar espacios oportunos que le brinda la ciudad.

El Ejido, es uno de ellos, ya que este parque ha sido por más de 8 años, el lugar perfecto para que los teatreros de la calle presenten sus obras. Cerca de 5 artistas laboran semanalmente en el lugar. Afirman que no requieren de luces, ni de una planificación de utilería, ni de maquilladores. Solamente requieren del público que constituye su apoyo moral y su aporte económico también.

El teatro de la calle, es montado por el actor, incluyendo escenografía, preparación y vestimenta. En el caso de la escenografía, es el actor, quien determina los elementos pertinentes para apoyar su obra de teatro. Muchas de las veces ni siquiera hacen uso de utilería, pues sus representaciones se complementan únicamente con el movimiento de su cuerpo. En el caso de requerir utilería, son ellos mismos, quiénes elaboran dichos elementos y los exhiben en sus presentaciones.

Algo que cabe destacar del teatro de la calle, es que permite tener un vínculo más cercano con el público, pues son los espectadores quienes evidencian en todo momento los pasos que da el artista antes de dar inicio a la realización del espectáculo.

Con ausentes camerinos, los teatreros de la calle, hacen del mismo espacio en donde se montará la obra, el lugar propicio para vestirse frente al público, quienes ya acostumbrados admiran al actor sin ningún reparo. También se maquilla y calienta físicamente previa actuación.

La forma de participar del público es evidente, situación que no se admira en los teatros de sala que se caracterizan por ser más formales. En el caso del Ejido, la gente es muy participativa, ríen con el teatrero, conversan con él y critican parte de la sociedad en la que viven. Son estudiantes, jubilados, niños, madres, hombres, ancianos y jóvenes, de una condición social humilde, quienes forman parte también de lo que es el teatro en la calle. Todos ellos han tenido acceso libre a este espacio, pues se trata de una opción abierta a sus posibilidades, ya que el teatro del parque no tiene costo, más que un aporte voluntario.

La temática tanto en el teatro de sala como en el teatro de la calle, varía. Muchas de las veces, las salas del país, presentan obras teatrales previamente realizadas, es decir que la temática fue trabajada por algún artista hace tiempo atrás para que un nuevo artista la presente y la modifique.

Actualmente la tendencia teatral de sala ha dado un nuevo vuelco, mostrando obras contemporáneas adaptadas por artistas ecuatorianos como el caso de “Art”, comedia de Broadway, “No hay ladrón que por bien no venga”, propia del italiano Dario Fo, “Los tíos y la caperucita”, adaptación del cuento original de la Caperucita, entre otros.

En el caso del teatro de la calle, las temáticas no son más que adaptaciones de la realidad y cotidianidad en que se desenvuelve la ciudad. Los teatreros no construyen su repertorio en base a obras previamente montadas. Presentan temas inherentes a la pobreza, la desigualdad, el caos social, la migración, y hasta temáticas destacando lo positivo de los ecuatorianos como la capacidad de trabajo que los caracteriza y la calidad humana que poseen.

En la calle o en la sala, el teatro presenta amplias modificaciones en cuanto a su desarrollo. Hablar de una competencia de los mismos, sería imposible, pues se estaría afirmando que ambos son iguales, lo cual es completamente falso ya que su forma y función responden a patrones diferentes de la realidad.

Lo correcto sería entonces hablar de una diferencia en cuanto al teatro de sala y al teatro de la calle, no solo por el espacio en el que se definen, sino también por la temática de la cual hacen uso, por el público que acude y por la construcción de la misma.

Cabe manifestar que ninguna de las dos es posible catalogarla como “mejor”, ya que cada una presenta sus pro y sus contra, por lo cual la mejor definición para las mismas, sería el admitir que son sencillamente diferentes pero no por esto menos importantes.

3.4 Las cadenas del capitalismo y el cierre del telón teatral

El capitalismo no es un sistema de hace dos años atrás. Economistas consideran que el capitalismo comenzó en la Baja Edad Media, otros atribuyen el inicio del sistema a partir del siglo XVI. Algunos consideran al invento de la máquina de vapor y al inicio de la Revolución Industrial Inglesa como el origen eminente de este modo de producción y unos pocos anuncian a Karl Marx y al siglo XIX como los inicios verdaderos del capitalismo.

Sin embargo, aquello en lo que no hay confusión, es en admitir que el modo de producción capitalista ha sido para muchos un sistema que profesa varios cambios discursivos con inminente voracidad y con aparente ingenuidad, se ha convertido también en el sistema en donde se desenvuelven las situaciones económicas más voraces e injustas de la historia de la economía, porque todo este sistema de producción se lo atribuye a la empresa privada y a la economía de libre mercado.

“[...] el sistema capitalista tiene una gran versatilidad y una indescriptible capacidad metabólica. Cambia de color, de forma, de motivaciones con una rapidez que el más listo se ve en apuros. De ahí su dificultad para combatirlo”⁹²

Desde el siglo IX y con la evolución del neoliberalismo como nuevo postulado de los favores del capitalismo, se conoce profundamente a esta corriente y a sus planteamientos en tres postulados importantes como son: la imposición de un libre mercado con la presencia de grandes multinacionales, la apertura total y financiera y el desplazamiento del Estado en las actividades económicas.

El proyecto neoliberal propone el establecimiento de una economía de libre mercado, sustentada en un conjunto de premisas, que de una u otra manera los sectores hegemónicos han impuesto a la mayor parte de la población para constituir una especie de sentido común conformado por *verdades absolutas*, dogmáticas e indiscutibles⁹³

⁹² MUÑOZ, Juan Palomino, Op. Cit. p. 85.

⁹³ DELGADO, Jaime, *Neoliberalismo y capitalismo académico*,
www.flacso.edu.gt/docs/educacion/ponenciaseducaclacso/JaimeOrnelasDelgadoMex.pdf

El neoliberalismo es la era de las grandes multinacionales, las cuales consisten en abaratar costos al máximo hasta liquidar las pequeñas industrias nacionales y sumergir a la sociedad en un modelo eminentemente monetario y consumista.

Este movimiento económico impositivo ha afectado todas las relaciones humanas debido a sus postulados que sobrevalorizan el sentido económico sobre el aspecto social, y esto no ha planteado ninguna diferencia ni si quiera a partir del tratamiento de las artes.

Con el capitalismo, la sociedad se ha convertido en una “sociedad de consumo”, en donde mientras más adquieras, mejor será tu estatus social, la persona se siente mejor insertada en la sociedad y ha transformado sus formas de vida en eminentes relaciones monetarias.

“Una de las concepciones más común de sociedad de consumo es la que dice que se trata de una sociedad que se ha rendido frente a los designios de la economía capitalista de mercado y que por tanto sus criterios y bases culturales están regidos por las creaciones que ese mercado ponga al alcance de las personas. Estas a su vez pierden la característica de personas humanas e individuales para pasar a ser vistos como la masa de consumidores a quienes se puede influir en sus deseos a través de los anuncios publicitarios y en algunos casos se les puede crear necesidades con técnicas de marketing.”⁹⁴

Y es precisamente bajo este concepto de consumo, en donde los objetos ya sean imaginarios, reales, contruidos o necesarios pierden su sentido verdadero para posesionarse de un sentido inmediato que da prioridad al valor de cambio antes que al valor de uso.

El enfoque de la problemática del consumo de las artes en la sociedad actual no se encuentra lejana al capitalismo. El arte también es consumido y como primer enfoque para sostener que es consumida culturalmente y monetariamente por los ciudadanos, hay que situarla bajo el concepto de mercancía.⁹⁵

⁹⁴ Qué son las sociedades de consumo,

www.gestiopolis.com/recursos/experto/catsexp/pagans/eco/no12/sociedadesdeconsumo.htm

⁹⁵ MARX, Carlos y ENGELS, Federico, *La ideología alemana*. La mercancía es, en primer término, un objeto externo, una cosa apta para satisfacer necesidades humanas, de cualquier clase que ellas sean. El carácter de estas necesidades, el que broten por ejemplo del estómago o de la fantasía, no interesa en lo más mínimo para estos efectos. Ni interesa tampoco, desde este punto de vista, cómo ese objeto satisface

Al hacer referencia al teatro de la calle específicamente como arte para el pueblo, se sostiene que el teatro aunque se realice en espacios alternativos y al aire libre como la “calle”, se manifiesta también como una mercancía porque la obra teatral montada es vendida al ciudadano, para lo cual se realiza la actividad de intercambio social y valorativo que implica la relación de compra y venta por el espectáculo.

Entonces, el teatro de la calle sin lugar a dudas es una mercancía y su consumo también es mercantil, con una pequeña diferencia de roles, ya que el público es aquel que fija el precio y el teatrero de la calle brinda su obra sin necesidad de fijar un costo establecido y muchas veces inaccesible al alcance de los ciudadanos.

Para que la mercancía llegue a su punto final, es importante que se de un consumo necesario de los elementos producidos bajo la lógica del sistema actual.

Surge entonces la pregunta: ¿Cómo consumir las obras del teatro de la calle si no es solamente pagando por el espectáculo? El consumo dentro del teatro callejero se comprende bajo dos momentos importantes.

El primer grado de consumo mercantil, valorado por el intercambio monetario en pro de algún bien o servicio se realiza en primera instancia en varios de los espectáculos teatrales masivos elitistas en las ciudades (al pagar una entrada); sin embargo dentro de lo que comprende el teatro de la calle, esta condición se la ha pospuesto a último término, es decir primera se presenta una buena parte de la obra y cuando ésta haya finalizado se paga al teatrero por el esparcimiento, la reflexión y el entretenimiento que su obra brinda a los espectadores.

Pese al capitalismo vigente, el consumo de la obra teatral callejera mantiene ampliamente su valor de uso sobre el valor de cambio. Es decir que el sentido de la obra, su presentación y su aporte importan mayormente que el pago que se de por el espectáculo. La obra en la calle está abierta para cualquiera que desee escucharla, desde el más rico hasta el más pobre, ya que su costo real depende de la voluntad y

las necesidades humanas, si directamente como medio de vida, es decir como objeto de disfrute , o indirectamente, como medio de producción.

disponibilidad que tengan sus oyentes y no de la oferta que mantenga el mercado artístico.

Cabe entonces tomar en cuenta que el consumo que se ha hecho de la obra teatral no se ajusta únicamente de manera monetaria. Al poner en consideración un costo voluntario, el teatro de la calle está dando prioridad al discurso comunicacional, más que a su aspecto monetario; entonces viene a darse un consumo “cultural”.

“Los productos denominados culturales tienen valores de uso y de cambio, contribuyen a la reproducción de la sociedad y a veces a la expansión del capital, pero en ellos los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles”⁹⁶

El teatro de la calle tiene un valor simbólico amplio y es entonces un bien cultural, no solamente porque su valor de uso se encuentra sobre el de cambio, sino también porque aporta para que la cultura de los pueblos y su identidad se encuentran más sólidas, estables y prestas a nuevas construcciones mediante el espectáculo artístico; sin embargo no puede desligarse totalmente de su sentido mercantil, pues el consumo productivo y cultural se interrelaciona en sus postulados y se identifican con otros bienes culturales también como podrían ser: las novelas, la ópera, los conciertos, las artes plásticas, entre otras.

Pese que prevalece el aspecto simbólico en el teatro de la calle, es importante señalar que el capitalismo ha impuesto que el arte público sea también valorado con el dinero, pues aquel que no se ajusta a esta condición simplemente se encuentra fuera de la lógica del sistema.

“El predominio del aspecto mercantil en el capitalismo ha hipertrofiado la función de los distribuidores, que extiende su poder monopólico a la financiación de las obras, por lo tanto a la producción, y también a la exhibición”⁹⁷

⁹⁶ FEATHERSTON, Mike, “Cultura de consumo y posmodernismo”, editorial Amorrortu, Buenos Aires – Argentina, 1991, p 280. cita tomada de Nestor Canclini, “El consumo cultural: una propuesta teórica” p. 42

⁹⁷ CANCLINI, Néstor, Op. Cit. p. 68.

El Ecuador no marca la diferencia. Fernando Molina, un reconocido pintor del Parque El Ejido por más de treinta años, comentó mediante una entrevista realizada en Octubre del 2006, que las representaciones teatrales en dicho parque comenzaron con los estudiantes de Artes de la Universidad Central, durante los años 70's. Cuenta que en aquel entonces muchas de las obras teatrales no se cobraban pues los artistas tenían la concepción de brindar un arte que estuviera al alcance de todos. Hace además una referencia actual y compara al arte de hoy en día que es diferente. Admite que el simple hecho de vivir en esta sociedad significa el deber de ajustarte a ella en ciertos aspectos como el económico; ya que con el arte gratuito no logras subsistir. Argumenta además que el hecho que exista un ajuste económico, no implica dejar de reflexionar y tomar posiciones de protesta ante lo injusto de la realidad.

Lo mismo sucedió con varios de los estudiantes, que no establecieron registro alguno en la historia del teatro callejero, pero que actuaron en el Parque El Ejido hasta antes que llegara a instalarse el muy conocido "Carlos Michelena".

Los teatreros que brindaron sus espectáculos sin ningún costo, lo hicieron porque en ese entonces, pese que el capitalismo se encontraba vigente, el movimiento artístico era un representación mucho más revolucionaria, que proponía cambios en la sociedad mediante el arte, era un motivo de queja en contra de las galerías, teatros y museos que no permitían admirar las obras a toda clase de gente cualquiera que fuese su estatus social y la situación económica no era tan voraz como en la actualidad.

Además los movimientos revolucionarios en América Latina y específicamente en Chile con Salvador Allende, promovieron un sentimiento de ira volcado en el arte, que permitió a los artistas crearse una imagen mental diferente de la que se tiene actualmente, por lo cual se tomó en ese entonces al arte como una expresión revolucionaria a favor de la izquierda.

Era la consigna central y el imperativo básico que unió y movilizó a todos los sectores de izquierda y progresistas en el año 69 en Chile. Un amplio movimiento cultural se sumó a la campaña aportando creatividad y entusiasmo. Surgieron así las brigadas muralistas, de teatro, canto y las más variadas expresiones del arte que participaron activamente en la campaña.⁹⁸

¿Qué ha sucedido hoy con esos ideales si el capitalismo continúa? El capitalismo como la sociedad van tomando nuevos matices de acuerdo al movimiento de los individuos en las relaciones de producción, por lo tanto el capitalismo hoy en día es más voraz que veinte años atrás.

El problema de fondo no radica en el actor ni en el espectador del teatro de la calle, sino más bien en el sistema económico que rige la ciudad y que trabaja de tal forma que si no consumes no tienes un lugar en la sociedad preponderante.

El caso de los teatreros de la calle que arman sus espectáculos al aire libre y que al igual que el resto de la población se encuentran bajo los favores del capitalismo, muchas de las veces el teatro que arman en la calle es la forma de sustento diario. Tres de cada diez teatreros en la ciudad de Quito no tiene otro trabajo; por lo cual deben hacer de su amor al teatro el trabajo diario para el sustento de él y su familia.

Sin embargo, muchas veces surge la interrogante, al pensar que el teatro de la calle, al estar en la calle y no en el teatro, al ser popular, contestatario y en contra del sistema, no debería cobrarse, pues en ese caso se trataría de una posición ilógica, que contradice sus fundamentos frente del capitalismo, al lucrar de sus espectadores tras realizar un espectáculo.

¿Cómo pretender ahora, bajo las condiciones actuales que el teatro de la calle no aporte económicamente a sus realizadores?

Pese que el capitalismo contribuye para que la temática del teatro de la calle sea contestataria y revolucionaria porque escenifica los momentos reales del individuo, de su entorno y de lo injusto del sistema; también transforma esa misma condición de protesta en un espectáculo de consumo monetario.

⁹⁸ Golpe de Estado en Chile, 11 de septiembre de 1973,
www.terrorfileonline.org/es/index.php/Golpe_de_Estado_en_Chile,_11_de_septiembre_de_1973

Sin lugar a dudas el teatro de la calle presenta relaciones monetarias también, sin embargo, no pueden ser juzgados los espectáculos teatrales al aire libre solamente por esta condición, ya que como se mencionó anteriormente lo monetario queda en segundo plano dentro del arte en la calle. El principal punto a notarse es que esta clase de arte no ha propuesto un precio, ni mucho menos un costo absoluto. La libertad de hacer teatro en la calle implica también la libertad de aportar económicamente con lo que considera correcto y justo.

Sería imposible entonces pretender que un artista por encontrarse en un teatro de renombre gane un sueldo y sobre todo fijo, mientras que al artista de la calle se lo interroga por recibir cinco o quizá menos dólares por día al brindar a la gente un espectáculo abierto y de calidad. Los dos se encuentran bajo el sistema económico actual y por lo tanto deben tener las mismas oportunidades aunque en diferentes espacios esto no sea una realidad.

Bajo ningún concepto el teatro de la calle está generando plusvalía o esta realizando un cobro indebido por espectáculo. Esto es simplemente comprobable cuando se acude al teatro callejero y se puede aportar con diez, treinta o setenta centavos por obra sin ninguna objeción por parte del artista, quien realmente se interesa más por atraer público que pueda soñar con él durante una o más horas de espectáculo.

Es entonces importante destacar también que el teatro en la calle vive además de un consumo cultural realizado el momento en el cual el público se siente identificado con la obra y ésta a su vez le aporta en algo.

Mauricio Estrella, teatrero por más de nueve años en el parque El Ejido, por medio de una entrevista realizada el 7 de diciembre de este año, admitió: “nosotros no sobrevivimos necesariamente del dinero que pague nuestro público, sino más bien de la calidad humana, de su imaginación y de la risa que a la final les da y nos da más vida”⁹⁹ El teatro de la calle en la ciudad de Quito, frente al capitalismo actual es un espacio que todavía se encuentra vigente en la sociedad. Desde el inicio de semana hasta el día

⁹⁹ Entrevista realizada a Mauricio Estrella, talleres de los perros callejeros, diciembre 7 del 2006.

viernes varios teatreros se toman una de las plazas del Parque El Ejido y empiezan a dar rienda suelta a las obras construidas por ellos mismos.

Admiten que el sistema económico es muchas de las veces inhumano, sin embargo no dejarían de hacer nunca teatro de la calle porque consideran este arte como liberador, que toma en cuenta a la risa como terapia para conversar y plantear temas reales con un poco de humor.

Fernando Heredia, ha realizado teatro en el Parque El Ejido por más de tres años, admite que muchas personas del público afirman haberse sentido revitalizados por este arte y que es una forma solidaria de convivir con el público y hacer reflexión de muchos de los problemas que existen en la sociedad.

Varios de ellos concuerdan en que la principal lucha de su teatro en contra del sistema hegemónico radica además en el consumo actual de las nuevas tecnologías de la comunicación. Hoy en día muchos de los habitantes de las ciudades prefieren dedicarle dos horas al televisor, al Internet o a los juegos mecánicos que a compartir actividades artísticas al aire libre.

Es entonces bastante complicado hacer sobrevivir el teatro de la calle cuando su lugar ha tomado las nuevas tecnologías y cuando el consumo de bienes muchas veces innecesarios resulte ser más interesante que acudir a estos espacios artísticos reflexivos.

Las nuevas tecnologías de la comunicación, el neoliberalismo, la globalización y todos aquellos postulados que se rindan ante el capitalismo continuarán existiendo debido a la dinámica propia del sistema; sin embargo aquellos espacios alternativos de arte que se propongan en las calles sobrevivirán, siempre y cuando los individuos busquen un reconocimiento en ellos se sentirán identificados al ser parte de esa realidad que sueña por medio del arte del hacer teatro para y por el pueblo.

3.5 El teatro de El Ejido frente a las prácticas del Municipio de Quito

Desde que la ciudad de Quito se ha convertido en una metrópoli y ha dejado atrás a la ciudad franciscana, muchas de sus condiciones de vida han tomado una nueva resignificación, especialmente en el sentido que adquieren las artes.

La ciudad de Quito ahora se caracteriza por ser “Patrimonio Cultural de la Humanidad”, por lo cual la principal instancia del Estado responsable de mantener y vigilar todos los movimientos de la capital, es el Municipio de la ciudad de Quito.

El Municipio de la capital es la instancia encargada de dar seguimiento y apoyo a las labores organizadas en la ciudad. Las actividades artísticas al aire libre han sido uno de los principales movimientos alternativos para dar mayor realce al arte.

El desarrollo del arte en la ciudad se fundamenta en una participación individual y a su vez de grupos sociales para fundamentar procesos de creación y enriquecimiento cultural en la ciudad. Varias han sido las propuestas de realización de eventos abiertos a la comunidad, algunos con bajo costo y otros gratis, pero la gran mayoría a exponer el arte al aire libre.

Pese que las calles, plazas o parques donde se desarrollan las actividades artísticas son espacios públicos, el Municipio de Quito es el organismo encargado de regular los mismos con motivo de defender al Patrimonio capitalino.

De esta manera, las autoridades municipales han dispuesto hacer cumplir los reglamentos de respeto de los sitios históricos denominados sitios emblemáticos en cuanto se utilice su espacio para realización de cualquier evento artístico. Mediante la resolución No C 0072 y basándose en el Art. 2 numeral 1 de la Ley Orgánica de Régimen Municipal, el Municipio de Quito dispone la ocupación y regulación del suelo capitalino; así como un control sobre el mismo.

Es mediante el cumplimiento de esta Ley, que el Municipio prohíbe el uso de sitios públicos para la realización de eventos artísticos; sin embargo se imponen los Arts. 263 y 444 de esta misma Ley a favor de los artistas de la calle.

“Que los Arts, 263 y 444 de la Ley Orgánica de Régimen Municipal, establecen que los bienes de uso público pueden ser materia de uso individual mediante el pago de una regalía;”¹⁰⁰

De esta forma, el Municipio de Quito otorga permisos de ocupación de suelo a los artistas a cambio de un pago por el espacio con motivo de cuidar y mantener el control en los sitios donde laboran los demandantes. El pago por el permiso de funcionamiento es de **seis dólares** y el tiempo mínimo de ocupación es de un mes hasta tres meses máximo.

Para hacer arte, es necesario pagar al Municipio en la tramitación de los permisos que duran tres meses y que deben renovarse con celeridad para continuar trabajando en el arte al aire libre; sin embargo este no es el único punto que se acordó, ya que para hacer uso del espacio de trabajo, la Asociación de Artistas Populares Independientes del Ecuador (A.A.P.I.E.) y la entidad municipal, resolvieron conjuntamente que aquellos artistas que desean utilizar el espacio de la capital como medio de trabajo, deberán rendir una audición que calificaría la forma en la que trabajen los artistas y determinaría si su obra está o no calificada para otorgar un permiso de funcionamiento.

“La Asociación de Artistas Populares Independientes del Ecuador A.A.P.I.E, le saludan cordialmente. Como es de su conocimiento, nuestra asociación en un previo acuerdo con su persona, estableció la necesidad de buscar mecanismos que acrediten la preparación profesional, humana y técnica dentro del arte en la calle. Así pues, conjuntamente con el Instituto de Capacitación Municipal y el departamento de cultura del Municipio, con la licenciada Irma Pacheco a cargo, los miembros de nuestra asociación recibimos un taller de capacitación en temas humanos, de identidad y técnicas artísticas para espacios abiertos, por el espacio de dos semanas y media”.¹⁰¹

Pese que en primera instancia el Municipio había manifestado que por medio de veedurías ciudadanas, se calificaría a los artistas y su trabajo para otorgarles un permiso

¹⁰⁰ Resolución No C 0072 del 31 de marzo del 2005 del Concejo Metropolitano de Quito.

¹⁰¹ Solicitud dirigida a Inés Pazmiño, administradora de la Zona Centro. Emitida en noviembre del 2005 y notificada el 7 de diciembre del 2005 a las 08:15.

de trabajo al aire libre, en última instancia se determinó que el grupo de teatro “Los perros callejeros” sea por su gran trayectoria profesional quien califique a los artistas. Esta propuesta de fomentar talleres calificadorios se dio antes del año 2005.

Por medio del memorando No 142 de julio del 2005, el Municipio de Quito a nombre de la licenciada Olga Lozada, jefe de educación y cultura, dio a conocer la nómina de aquellos artistas que rindieron la prueba en mayo del 2005, tanto los que aprobaron como los que no lo hicieron. Entre aquellos que aprobaron se encontraron: Iván Pino, Teresa Romo, Fabián Velasco, Medardo Castañeda, entre otros. La calificación de la audición se realiza sobre 10 puntos.

El permiso otorgado por el Municipio concede el mismo en caso de que no interrumpa el libre tránsito peatonal ni vehicular, que se acepte que el permiso es intransferible y que del control de revisión del mismo se encarga la Policía Metropolitana; así como la cancelación de daños ocurridos en el sitio del permiso.

Es de esta manera, que los artistas de la calle, no realizan actividades en un mes específico sino durante todos los meses del año, ya que la labor que efectúan es una profesión y no un simple pasatiempo. Es importante señalar que el Municipio ha venido organizando el trabajo artístico alternativo en la capital, por lo cual ha dispuesto una serie de agendas culturales para todo el público capitalino.

Es importante destacar que de esta manera que el Municipio de Quito en un esfuerzo conjunto con la coordinación del departamento de Cultura organizó en agosto de 1993, un programa mensual artístico de mayor realce en la capital denominado ‘Agosto Mes de las Artes y de la Cultura’. Esta fue una iniciativa para dar a la ciudadanía mejores opciones de entretenimiento.

Con la participación de payasos, teatreros, músicos y malabaristas, las calles del centro histórico de la ciudad se pintaron de alegría y color, pues los transeúntes pudieron disfrutar de un buen espectáculo sin costo alguno.

La respuesta de la ciudadanía fue positiva y a partir de ese año, el mes de agosto en Quito fue conocido como el del arte, del teatro y de la danza. Incluso el Municipio de

Quito se encargó de hacer masivo este espectáculo con la publicación de notas informativas, agendas culturales y vallas en las principales zonas de la capital.

‘Agosto Mes de las Artes y la Cultura’ se cambió de nombre por la gran demanda de espectáculos que sumaban más espacio. En una entrevista concedida a diario Hoy, el 28 de julio del 2006, Miguel Mora, director de cultura del Municipio en ese entonces, afirmó que las fiestas artísticas de Agosto, se denominaron ‘Quito Verano 2006’, pues se aumentó el tiempo de despliegue de actividades así como los actos. De igual forma las autoridades acordaron que el nombre iría acompañado del año para de esta manera ir modificando solamente el año y ya no el nombre. También se modificó el tiempo de presentación de los espectáculos artísticos para julio y agosto.

Cuando se acercan estos meses, el público quiteño sabe que con la llegada de estos meses, la agenda cultural estará copada durante 62 días, pues los eventos serán múltiples, algunos pagados, pero la gran mayoría sin costo alguno.

Los artistas también deben prepararse y lo harán con la supervisión del Municipio de Quito, que se encargará de evaluarlos y de contratar su servicio durante esta jornada artística.

En el libro ‘Acerca del teatro de la Calle’, escrito por Iván Pino, uno de los iniciadores del teatro de la calle, esta fiesta artística no tiene trascendencia alguna dentro del significado de que el arte debe ser para todos.

Otra experiencia el llamado “mes de las artes” puesto que esta actividad se desenvuelve en las plazas públicas y bajo este criterio es justo que señalemos que en este caso el Municipio que instituyó el llamado Agosto mes de las artes con el criterio de un falso populismo de resultados funestos para la cultura popular, puesto que la filosofía y el mecanismo de funcionamiento del mes de las artes tiene una proyección de “arriba hacia abajo” en un marco francamente pequeño burgués, pequeño burgués ese sentido de la estética y desenvolvimiento administrativos que desemboca en una corrupción así por ejemplo los cupos para los diferentes actos ya están de antemano comprometidos de acuerdo a una amistad, más no a una verdadera política cultural, como es el de que se escoja a una agrupación cultural de acuerdo a su curriculum, de acuerdo a su trabajo constante en el escenario, etc.; es mas, esto se da inclusive con las personas que cotizan para alquilar equipos de sonido, tarimados y que además son los que

consumen en su mayoría el presupuesto que hay para estos eventos disque culturales y que caen en una pachanga que no va a ninguna parte¹⁰²

No solo Iván Pino considera que las prácticas municipales son una clara muestra de un deficiente aporte para los pueblos. Algunos testimonios recogidos en su libro muestran que las prácticas del Municipio no satisfacen en lo absoluto a los teatreros.

“Debería ser más bien el año de las artes todos los días se debería hacer arte. No es posible que el arte sea manoseado por las grandes empresas y si bien es cierto que el pueblo necesita una distracción un entretenimiento, hay que darle una conciencia real de lo que pasa en nuestra sociedad”¹⁰³

Estas palabras fueron recogidas en testimonio de Ricardo Torres, poeta, creador y animador de la revista literaria “Pedrada Zurda”, la cual funcionó como una revista contestataria durante los años setenta.

Esto aunque parezca irónico , sucede de que el gobierno, el sistema, la opresión, presionado por los artistas populares se vieron abocados a organizar este evento , tan es así que antes no existía ningún mes de las artes, sin embargo esto es un engaño, no tiene nada que ver con la cultura y solamente es una justificación para usufructuar del presupuesto. Así vemos que al preguntarles a los artistas que han participado de este evento su ya les han pagado dicen que no o al menos les pagan muy incumplidamente y de los 500 millones de presupuesto de este año, los artistas no reciben ni diez y en resumen para mi concepto no es sino otra cosa que va en beneficio de los mismos¹⁰⁴

Estas palabras, fueron el testimonio de Carlos Rundo, quien fue testigo de la formación de los pioneros del teatro de la calle y fue también parte de ese movimiento cultural que se desarrolló en espacios no convencionales.

La situación actual no dista de la realidad de aquel entonces, ya que muchos de los artistas de la calle no se sienten representados por el Municipio de Quito, pues pese que esta institución vincule prácticas artísticas culturales a la sociedad, consideran que la

¹⁰² PINO, Iván, Op. Cit. p. 35

¹⁰³ Idem. p. 43

¹⁰⁴ Ídem. p. 56

realiza con el objetivo de beneficiarse así misma, más que a la sociedad o a los propios artistas.

Los teatreros del Parque El Ejido pese que tramitan permisos para trabajar en el parque y forman parte de la práctica, consideran que las tareas de control del Municipio son con el afán de lucrar, más no de organizar. Defienden firmemente la idea que el arte es para todos los individuos y no debe ser admirado y reconocido en pocos días como lo propone el programa “Quito Verano 2007”. Creen que los grupos que el Municipio apoya durante esta jornada cultural son los mismos y no dan muestra de una apertura a nuevas opciones.

Hasta el día de hoy, el Municipio mantiene la práctica de controlar y cuidar los espacios emblemáticos de la capital. Es importante que esta institución planifique un esquema definitivo para disponer de esta clase de actividades; sin embargo también es indispensable que la institución no solo vigile y controle la distribución del espacio de realización de eventos artísticos, sino que de nuevas alternativas de participación real y apertura a los nuevos y antiguos artistas que recogen las calles y plazas de la capital, tomando en cuenta que el arte debe ser entendida como una práctica incluyente para todos los miembros de la sociedad.

IV. CAPÍTULO

CÓMO ENTENDER AL TEATRO DESDE LA PERSPECTIVA DE JÜRGEN HABERMAS

4.1 Las acciones comunicativas

Las acciones tienen algo en común consiguen un efecto en el mundo, a través de las acciones se logra que algún hecho o acontecimiento suceda en la realidad. Como lo señala Habermas las acciones *interfieren en el mundo*. Cabe aclarar que las acciones se diferencian de las acciones involuntarias como dormir, respirar así como también de acciones provocadas como tropezar, resbalar, etc.

Para todas estas acciones el sujeto necesita de los movimientos por ejemplo para la acción de caminar se necesita el movimiento de las extremidades inferiores, con estos movimientos corporales el individuo definitivamente interviene el mundo. Los movimientos corporales “[...] son el sustrato en que se ejecutan las acciones.”¹⁰⁵

Otro de los aspectos que intervienen en las acciones son las operaciones que son las maneras o formas como un sujeto está capacitado para realizar cualquier acción “[...] son operaciones mentales como hacer distinciones, subsumir algo bajo un concepto, contar, resolver ecuaciones diferenciales, sacar una conclusión, percibir algo, identificar algo”¹⁰⁶

Reglas de la acción

La acción consta de tres reglas importantes:

1. la acción instrumental
2. la acción social
3. la acción estratégica

¹⁰⁵ HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la Acción Comunicativa: complementos y estudios previos*, Ediciones Cátedra, Tercera Edición, Madrid – España, 1984, p. 241

¹⁰⁶ Ídem. p.234

La acción instrumental sirve para cuestiones técnicas (tecnologías), y esta actúa de tal forma que manipula cuerpos en movimiento para conseguir una finalidad o efecto, estos efectos conseguidos están apoyados en enunciados universales por ello su eficacia y veracidad.

Dentro de la acción instrumental el sujeto actúa con el propósito de conseguir el fin para la cual realiza la acción manipulando al objeto.

“La aplicación de reglas técnicas exige una actitud objetivante frente al mundo. En la acción instrumental el sujeto no adopta frente a los objetos una relación comunicativa, es decir, recíproca, sino unilateral, es decir, orientada a la consecución de un fin.”¹⁰⁷

El sujeto mediante la acción instrumental no solamente actúa de manera unilateral con los objetos, sino también con los sujetos, no le interesa una relación con otro sujeto más que para lograr cumplir sus fines.

“Los otros sujetos sólo aparecen accidentalmente; es decir, para la relación (orientada conforme al éxito que procura) de la acción instrumental con el mundo en que el agente interviene no es menester una relación orientada al entendimiento con otros sujetos.”¹⁰⁸

Desde la acción instrumental el sujeto manipula tanto a los objetos como a los sujetos que le rodean para conseguir una finalidad, no interesa la comunicación, ni los niveles de relación, ni entendimiento.

La acción instrumental se sujeta a las tecnologías y las utiliza para crear lo que necesita para su beneficio, esta creación (acción) solo es aceptada cuando está sujeta a enunciados empíricos que sean verdaderos en la realidad y si expresan un saber sobre leyes de la naturaleza, mientras tanto son ineficaces.

La acción estratégica comparte la línea que utiliza la acción instrumental, en este sentido, el sujeto que aplica la estrategia no manipula un objeto directamente para llegar a obtener su propósito, este consigue un efecto haciendo que otro sujeto tome

¹⁰⁷HABERMAS, Jürgen, Op. Cit. p.236

¹⁰⁸ Ídem, p 236

decisiones que le beneficien a él. Para poder lograr que esto suceda el sujeto que requiere el efecto, tiene que saber la base y las posibilidades de decisión de las partes de las cuales requiere la acción que lo beneficie.

El sujeto que desea la acción benéfica de otro, tiene que estar bastante atento a las alternativas o situaciones que se le puedan presentar en el contexto en que se desenvuelve.

Aquí el sujeto logra que otro individuo lleve a cabo la finalidad que necesita, sin uso de la manipulación directa, esta es otra forma de acción que recae en la falta de comunicación y respeto a un individuo que actúa como el objeto que hace realidad sus metas.

Los sujetos que manejan la estrategia solo se dirigen hacia su éxito y no interesa el entendimiento con otros sujetos. La eficacia de las reglas estratégicas acepta los enunciados acerca del comportamiento racional con arreglo a fines de otros sujetos

La acción social tiene por otro lado la función de regular las interacciones entre sujetos, esta tiene a su cargo las normas que rigen en la sociedad.

Las normas son el saber reciproco que cada sujeto de una sociedad conoce de forma común, estas normas sirven para saber como se comportarán en determinadas situaciones.

Una norma rige cuando es reconocida intersubjetivamente la pretensión de validez ligada a ella. Una pretensión de validez normativa, al igual que una pretensión de verdad, tiene que ser susceptible de resolución discursiva. Pero una norma goza ya de validez social (vigencia) si su pretensión de validez es reconocida de facto, no importando si la norma sería capaz de resistir un examen discursivo o no. En este sentido hablamos de vigencia o validez.¹⁰⁹

Una norma puede ser aplicada con efectividad cuando es del conocimiento de todos los sujetos que conforman esa sociedad, de otro modo su pretensión como norma fracasaría.

¹⁰⁹ HABERMAS, Jürgen. Op. Cit. p 239

Las reglas de acción sirven entonces como razones para que se den ciertas acciones. Son las bases con las que el ser humano actúa en la realidad, frente a la naturaleza y a los sujetos que lo rodean.

4.2 Los Actos del Habla

Los seres humanos necesariamente se comunican entre sí mediante los actos del habla. Se requiere que los sujetos en una conversación entiendan aquello que se pretende comunicar; además tomen postura frente a una conversación y se pronuncien en torno a ella.

Para comprender los actos del habla, es indispensable que se haga referencia en primera instancia al entendimiento, ya que sin esta característica, sería imposible que exista un intercambio comunicativo y social entre sujetos.

“Entenderse es un proceso de obtención de un acuerdo entre sujetos lingüística e interactivamente competentes”¹¹⁰

El lograr un acuerdo lingüístico entre varios sujetos, comprende que cada uno de ellos se entiendan por medio del lenguaje expresado con el habla. Los sujetos son interactivamente competentes cuando están inmersos bajo un mismo ordenamiento social que permite que se de un intercambio con el otro; es decir que si los individuos de una sociedad no compartirían un mismo lenguaje, sencillamente no se comunicarían.

En primera instancia, al ser el entendimiento, un acuerdo alcanzado lingüísticamente, es de suponer que el lenguaje y el habla en sí, serán los referentes para que el sujeto comprenda aquello que desea ser transmitido por los individuos. Sin embargo, la comunicación no solamente se queda en el plano de intercambio lingüístico, ya que trasciende a otra característica que presupone que se logre un acuerdo entre varios miembros de una sociedad.

Es relevante destacar la importancia que tiene el acuerdo en una sociedad, ya que este elemento, es aquel que posibilita que se den concertaciones comunes entre los sujetos,

¹¹⁰ HABERMAS, Jürgen, Op. Cit. p. 368

que aunque estén atravesados por relaciones de poder, pueden llegar a la mediación, en el momento en que un sujeto acepta la oferta del otro. Cuando una persona acepta el ofrecimiento de un sujeto y lo recibe de buena manera, estaría dándose un acuerdo alcanzado comunicativamente mediante el diálogo; pero en el caso en que la oferta apele al chantaje, al sentimiento o a la amenaza, no se lograría ningún acuerdo, sino una imposición disfrazada de *acuerdo*, lo cual para Habermas deteriora cada vez más la comunicación.

“Ciertamente que puede haber acuerdos que *objetivamente* sean acuerdos forzados, pero lo que a ojos vistas ha sido producido por un influjo externo o mediante el uso de la violencia, no puede *constar* subjetivamente como acuerdo”¹¹¹

Entonces, el acuerdo solamente tendría éxito cuando un actor acepte la oferta de un acto del habla y no solo lo entienda desde la lingüística (simple enunciado), sino cuando tome postura frente a él con una reacción positiva ante una oferta propuesta, como por ejemplo: ir al cine, comer, realizar ejercicio o estudiar.

Sin lugar a dudas los eventos artísticos como el teatro, están respaldados por la misma lógica en cuanto a los actos del habla, al entendimiento y a los acuerdos. El habla sin lugar a dudas es emitida mediante la lectura de los guiones que utiliza el teatrero. Estos parlamentos deben ser comprendidos por el público (entendimiento), quien procederá a tomar una posición de acogida o no frente a esa oferta y finalmente emitirá una acción con respecto a la misma, en donde se sabrá si se actuará o no por consenso, acuerdo o imposición.

Para comprender de mejor manera, es necesario situarse en el teatro del parque El Ejido como tema de estudio. El acto del habla inherente a este espacio artístico, vendría a ser el guión artístico conformado con oraciones que responden a un orden lingüístico y a un lenguaje, ejes que son parte primordial de la obra. Después que el actor empieza a emitir dicho guión, éste es captado por el público que participa de ese evento artístico (entendimiento). Cuando la persona admira la obra y entiende aquello que transmite el artista, es porque se encuentra inmerso en ese mundo lingüístico similar que permite

¹¹¹ HABERMAS, Jürgen, Op. Cit. p. 369

que el uso de un mismo lenguaje dé a entender un discurso. En el momento en el que el actor recepta aquello enunciado por el teatrero, está entendiendo ese diálogo y toma una postura frente al mismo con un sí o un no, frente a una afirmación o a una crítica que el artista emite en un diálogo dirigido a un grupo. En ese preciso momento, es cuando el público decide si apoya o no al teatrero en su discurso. En el caso que el teatrero desee informar acerca de los aspectos negativos de la migración, conseguirá un consenso con el público, en el momento en que los espectadores acepten que la migración en definitiva no contribuye a nada positivo; sin embargo, en el caso que el público crea que la migración representa una buena oportunidad de empleo, estará en contraposición a lo que enunció el artista, por lo cual no se dará un consenso, sino solamente se quedaría en el plano de entendimiento.

Para entender a cabalidad lo expuesto, Habermas distingue los actos del habla desde el punto de vista de Austin, quien los diferencia entre actos locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios.

Los actos locucionarios se remiten al contenido de las oraciones enunciativas, donde el hablante expresa el estado de cosas y dice algo. En este punto, se tomaría en cuenta lo que Habermas conoce como los aspectos lingüísticos, es decir los rasgos de las palabras y en sí el acto fonético que hace que el individuo entienda un enunciado. Para comprender de mejor manera, los actos ilocucionarios son nada más que las simples palabras y enunciados pronunciados por el sujeto.

Los actos ilocucionarios se producen cuando el actor realiza una acción diciendo algo al mismo tiempo, es decir, que bajo su acción emplea un enunciado que presupone que el fin se llegará a cumplir, lo cual es conocido por Habermas como una pretensión de validez. Para expresar los actos ilocucionarios, es necesario que el sujeto se ubique en el nivel de la intersubjetividad para que se logren relaciones comunicativas y por ende se busque un intercambio con los sujetos que conforman la sociedad.

Finalmente, se hace referencia a los actos perlocucionarios que son aquellos que están orientados a lo que se quiere lograr, por lo cual funcionan con un agente que busca conseguir un fin a la par con los actos ilocucionarios; es decir que en ambos casos

funcionan conjuntamente, ya que un acto del habla siempre espera una respuesta a su enunciado.

Con estos tres actos, Habermas basado en la teoría de Austin, busca explicar cómo se producen los actos del habla dentro de un contexto diario, en donde los mismos aunque se empleen diariamente, muchas de las veces, resultan imperceptibles y hasta a veces no logran construir una buena comunicación, debido a las relaciones de poder por las que atraviesan los individuos.

Pese a la difícil situación comunicativa, Habermas pretende situar los actos del habla en el campo de un contexto comunicativo que revele no solamente las operaciones del habla desde el punto de vista lingüístico, sino que ubique a esos actos del habla en un ámbito comunicativo en donde se reconozca al otro y que pese a las diferencias existentes entre los sujetos, se proponga un consenso, el mismo que esté regulado por una comunicación desde la intersubjetividad, es decir desde el entendimiento y la apertura comunicativa.

Cabe destacar que los enunciados que emite el sujeto, muchas de las veces están sujetos a posibles aceptaciones o negaciones por parte de la persona, quien a veces puede considerar como verdadero algo que para otro sujeto resulta ser falso. Este es uno de los puntos complejos de la comunicación, que muchas de las veces, puede estar sujeto a malas interpretaciones; por esto es primordial que exista un acuerdo y un entendimiento para comunicarse de manera real y eficaz.

Aunque las relaciones de poder atraviesen todas las dinámicas de la sociedad, la comunicación sin lugar a dudas, es para Habermas, la salida pertinente para evitar los problemas y afrontarlos con el diálogo. Entonces, es importante que la comunicación y en sí todos los elementos inherentes a ella como el habla y el lenguaje, sean parte de una práctica real de los miembros de una sociedad y no solamente se limiten al ámbito de ser simples enunciados, pues de esta manera la comunicación no se daría por acuerdos sino solamente por imposición.

4.3 El teatro del parque El Ejido y el mundo de la vida

Habermas en su concepto del mundo de la vida, no deja de lado a la teoría de la acción comunicativa, pues el mundo de la vida constituye el trasfondo de la comunicación; por ello, es necesario su explicación mediante estos dos parámetros.

El mundo de la vida que plantea Habermas es un mundo socialmente compartido por un grupo o una cultura a través del cual los sujetos se comunican en todas sus dimensiones, pero a la vez es en ese mundo en donde se planifican acuerdos para poder convivir.

“El mundo de la vida es, pues, desde el principio, no mi mundo privado, sino un mundo intersubjetivo; la estructura básica de su realidad nos es común a todos.”¹¹²

El mundo de la vida está atravesado por el mundo simbólico, por el mundo lingüístico, que no están atravesados por la razón, sino que simplemente el lenguaje cotidiano se comparte y se socializa para poder vivir y establecer relaciones sociales con distintas personas del mundo.

En la práctica comunicativa cotidiana las personas no solo se salen mutuamente al encuentro en la actitud de participantes, sino que también hacen exposiciones narrativas de lo que acontece en el contexto de su mundo de la vida. La narración es una forma especializada de habla constativa que sirve a la descripción de sucesos y hechos socio-culturales. A la base de sus exposiciones narrativas los actores ponen un concepto no teórico profano [...], de mundo [...], en el sentido del mundo cotidiano o de mundo de la vida, que define la totalidad de los estados de cosas que pueden quedar reflejados en historias verdaderas.¹¹³

La concepción del mundo de la vida, que plantea Habermas se caracteriza por estar apartada del mundo sistémico y esto implica que está más allá de establecer una relación medio- fin a lo cual se remite la acción teleológica. También se aparta del control de las instituciones del Estado, va más allá de la manipulación del poder político y está alejada del mundo mercantil.

¹¹² HABERMAS, Jürgen, Op. Cit. p. 187

¹¹³ Ídem. p. 193

Lo importante del planteamiento de Habermas, es rebasar el mundo sistémico, y llegar al del mundo de la vida. Conceptualmente,

El mundo de la vida es, por así decirlo, el lugar trascendental en que hablante y oyente se salen al encuentro; en que pueden plantearse recíprocamente la pretensión de que sus emisiones concuerdan con el mundo (con el mundo objetivo, con el mundo subjetivo y con el mundo social); y en que pueden criticar y exhibir los fundamentos de esas pretensiones de validez, resolver sus disentimientos y llegar a un acuerdo.¹¹⁴

Ese mundo de la vida que es una mirada de totalidad, empieza a ser coartada y utilizada aparentemente con fines comunicacionales, pero en la práctica no ocurre, porque según Habermas donde existe control, donde está presente la lógica de manipulación y del éxito no está presente la comunicación, pese a que se utilice frases, proposiciones, oraciones correctas, sintácticamente elaboradas y gramaticalmente estructuradas.

Con estos elementos no habría la posibilidad de comunicación porque según el concepto de comunicación que entiende este autor se debe regir no solo al nivel lingüístico sino al de los intercambios comunicacionales que se dan en la cotidianidad.

La teoría de la acción comunicativa piensa a la comunicación como un medio para llegar a entendimientos, concibiendo al entendimiento como “[...] obtención de un acuerdo...entre los participantes en la comunicación acerca de la validez de una emisión”¹¹⁵ Este sería el primer punto de lo que Habermas plantea. Como segundo elemento se llegaría al acuerdo, el que se entiende como un reconocimiento intersubjetivo de una pretensión de validez que el hablante utiliza, esto significa que el sujeto que recibe la pretensión de validez tomará una postura frente a la misma. Finalmente, se requiere el consenso en la cual tanto el hablante con el oyente, quedan simultáneamente satisfechos con una misma decisión.

“Los participantes no pueden alcanzar sus fines sino son capaces de cubrir la necesidad de entendimiento preciso para aprovechar las posibilidades de acción que la situación ofrece”¹¹⁶

¹¹⁴ HABERMAS, Jürgen, Op. Cit. p. 179

¹¹⁵ Ídem, 171

¹¹⁶ Ídem, p. 181

Sin embargo la teoría de Habermas tiene una limitación que es en definitiva; el consenso, la comunicación direccionada a un campo de acuerdos.

La teoría de Habermas es muy importante para la construcción de la comunicación, no se niega la posibilidad de llegar a acuerdos entre los individuos que conforman una sociedad, no obstante, es necesario afrontar la realidad, no siempre los seres humanos a pesar de la comunicación pueden llegar a estar en armonía. Dentro de las relaciones entre dos o más sujetos siempre existirán relaciones de poder que es lo que distorsiona el proceso de un consenso real en la sociedad.

Un proceso de dominación ideológica y sentimental, muchas veces, interrumpe el proceso comunicacional de consenso. Se puede hablar de un convencimiento persuasivo, utilizado para llegar a estar en conformidad.

Los consensos no surgen (muchas veces) con la venia de las dos partes conformes, en cada relación un individuo es el que domina la situación, se puede llegar a consensos de este modo, pero es necesario apuntar este acto de influencia de un sujeto a otro.

Desde otra perspectiva, la comunicación es parte del mundo de la vida pero desde un ángulo más humano, en donde la comunicación no sólo se evidencia desde los medios de comunicación, sino desde ese intercambio humano – cotidiano.

“...el contexto del mundo de la vida en que siempre están insertos los procesos de entendimiento queda desvalorizado y sometido a las interacciones regidas por medios: el mundo de la vida ya no es necesario para la coordinación de las acciones. Los subsistemas sociales que se diferencian a través de tales medios pueden independizarse frente a un mundo de la vida reducida ahora a entorno del sistema. De ahí que desde la perspectiva del mundo de la vida este asentamiento de la acción sobre medios de control aparezca, lo mismo como un alivio de la necesidad de comunicación y una reducción de los riesgos que la comunicación comporta, que como un condicionamiento de las decisiones en un espacio de contingencias ampliada, y en este sentido como una *tecnificación del mundo de la vida*.”¹¹⁷

¹¹⁷ HABERMAS, Jurgen, Op. Cit. p. 259

Habermas propone entonces, salir de esa burbuja de la racionalidad teleológica y sistémica e ingresar en el mundo de la vida que no se reduce a crear comunicación como medio y fin. Este autor, tampoco busca eliminar la racionalidad instrumental, simplemente plantea dejarla en segundo plano y priorizar la comunicación humana como tal.

Al ser la comunicación, el campo de estudio, es importante elevar este concepto al nivel de teoría solamente para pensar cómo se construye el mundo y entender cómo funciona cada una de las partes que conforman la sociedad. Por ejemplo: comunicación-sociológica, sociología – comunicación, Estado – comunicación, sociedad – comunicación. La teoría de la acción comunicativa que plantea Habermas, es más que una teoría social, es la disponibilidad humana –comunicativa para entender la sociedad y tratar de transformarla fuera de los parámetros medio – fin que propone el sistema, para así dismantelar esa sábana instrumental que atañe todos los momentos de desarrollo del sujeto. En conclusión la teoría de la acción comunicativa no permite reconstruir el mundo de la vida sino pensar el mundo de la vida para reconstruir el término de las acciones humanas.

Básicamente el mundo de la vida es el trasfondo de la teoría de la comunicación desde el punto de vista de Habermas porque este mundo plantea establecer relaciones humanas sin fines al éxito, tal como lo busca la teoría comunicativa. De igual forma, tanto el mundo de la vida como la teoría comunicativa entienden a la comunicación como puerta esencial para comprender a la sociedad y resolver sus conflictos desde el acuerdo, el consenso y la integración de criterios.

Incluso Habermas propone que se haga uso de esta teoría de manera aplicable en las sociedades modernas, es decir desde la lógica de la política y del Estado, para lo cual propone algunos ejes de tinte político como libertad a la sociedad civil por parte del Estado, que sea la sociedad civil quien organice sus contextos y que sus necesidades se conviertan en políticas públicas.

Finalmente, el mundo de la vida ha sido conquistado por la lógica sistémica, la teoría de la acción comunicativa permite visualizar esta problemática y propone a la

comunicación como un elemento con el cual los sujetos se relacionen, se entiendan y se respeten para poder llegar a reconstruir una sociedad fuera del régimen instrumental que actualmente vive el mundo, fuera de las relaciones de poder entre sujetos y cerca de aspectos afectivos y emotivos con los cuales se cree un ambiente fraternal para ver por fin el mundo de la vida., que está en la realidad, y que es un trasfondo pero que no se logra divisar plenamente porque se mira el mundo sistémico, del poder, de las relaciones mercantiles y del dinero.

4.4 Movimientos, sensaciones y alucinaciones teatrales

El teatro por el mismo hecho de ser una actividad humana, funciona con una serie de movimientos corporales que hacen que este tipo de arte, no solamente se fundamente en la comunicación verbal, sino también en la comunicación no verbal y en el campo de las expresiones, movimientos, expresividad y gestualidad.

Para entender cómo se construyen los movimientos corporales en el teatro, es necesario comprender como funciona la comunicación no verbal en el eje de acción, pues tanto la acción teatral como los movimientos corporales deben ser conjuntamente entendidos.

Todas las acciones que el individuo ejecuta en un momento dado van vinculadas a los movimientos corporales que son reacciones e impulsos que el sistema nervioso central genera en el ser humano como complemento de una determinada acción.

De la multiplicidad de acciones que el individuo realiza, dentro de ellas, Habermas distingue dos tipos de movimientos corporales. Por un lado, se encuentran los movimientos causalmente relevantes y los movimientos semánticamente relevantes. Los primeros se limitan a ejercer movimientos a manera de estímulo – respuesta; a diferencia de la segunda clasificación, en donde los movimientos pueden ser fonéticos y dependen muchas de las veces de una determinada convención o de una serie de habilidades para ejercer una actividad artística.

[...] ejemplos de movimientos corporales causalmente relevantes de un agente son: erguir el cuerpo, extender la mano, levantar el brazo, doblar una pierna, etc. Ejemplos de movimientos corporales semánticamente relevantes son: los movimientos de la laringe, la lengua, los labios., etc, en la generación de elementos fonéticos; el mover la cabeza (en señal de asentimiento), el encogerse de hombros, el movimiento de los dedos al tocar el piano, al escribir, al dibujar, etc.¹¹⁸

De esta manera se puede afirmar que los movimientos corporales no están desvinculados de una determinada acción, ya que funcionan con ella para dar sentido al mensaje que la acción busca transmitir.

“Las acciones <<se asientan>> sobre movimientos del cuerpo a la vez que les <<son inmanentes>> procesos de pensamiento y lenguaje”¹¹⁹

Los movimientos corporales son una característica del teatro como actividad artística en general y del teatro de El Ejido en particular. Son respuestas que acompañan a las acciones que el artista ejecuta. Por ejemplo, cuando el actor interviene con un pequeño fragmento de su obra teatral, necesariamente la vincula con movimientos, expresiones y gestualidad, pues estas herramientas funcionan como apoyo para que el público comprenda con exactitud el tema de la obra al cual el actor hace referencia.

Cabe recalcar que el teatro como eje artístico se ubicaría en la concepción de lo que Habermas conoce como ‘habilidad’, lo cual se enmarca en el concepto de acción, pero que hace referencia a la capacidad de demostrar una determinada actividad bajo una práctica de entrenamiento y formación profesional.

El teatro entonces sería una ‘habilidad’ ya que la misma encierra en sí una actividad autónoma o independiente dentro de un marco establecido de acciones cotidianas; sin embargo, esto no quiere decir que el teatro no tome en cuenta que la temática, los movimientos corporales que realizan sus actores y las diversas acciones, están atravesados por la lógica y la dinámica consensual que existe en la sociedad. En el caso del teatro del parque El Ejido, la actividad que generan varios artistas en este espacio, es una habilidad que ellos la han desarrollado con esfuerzo y preparación para exponerla a su público. Han dispuesto una serie de técnicas en cuanto a calentamiento (movimientos

¹¹⁸ HABERMAS, Jürgüen, Teoría de la Acción Comunicativa: Complementos y estudios previos. 5 acciones operaciones, movimientos corporales, 1era edición, editorial Catedra, Madrid – España, 1997, p.241

¹¹⁹ Ídem, p.241

del cuerpo) o a su forma de hacer teatro que son preparadas y ajustadas por él mismo (autónomas); sin embargo el momento en el cual, el actor da inicio a su obras, los movimientos corporales y los planes de acción de los cuáles hará uso para presentar su trabajo deberán ser entendidos por la audiencia, lo cual confirma que dichos movimientos y acciones no fueron creados solamente por el artista, sino que responden a un entendimiento común que marca la obra de teatro para que la misma sea comprendida por el público.

Una característica adicional de la habilidad, es el hecho que ésta busca impulsar una mejora en las actividades y que a su vez pretende generar un reto en el artista para que sea él quien busque perfección en su trabajo diario.

[...]En las habilidades aparece, por lo demás, estilizado un rasgo básico de la acción humana: todas las acciones, en cuanto se tornen repetibles en el marco de una determinada práctica, pueden llegar a realizarse a la perfección. El perfeccionamiento se refiere aquí, no al dominio de reglas de acción, sino a la coordinación de los movimientos corporales y operaciones que se co-ejecutan¹²⁰

El teatro en general co- actúa con los movimientos corporales, la gestualidad y la expresividad. Son estas características, elementos indispensables para que la actividad artística se desarrolle. Incluso estos ejes son fundamentales para una adecuada presentación teatral.

La gestualidad también constituye un elemento importante dentro de los movimientos del teatro. Los gestos son un arma de continuidad con la exposición de la obra teatral. Se remiten a los movimientos faciales de los cuales el actor hace uso para exponer la obra de teatro y de esta manera complementar la exposición oral con la comunicación no verbal. “[...]En el teatro tradicional, también, los gestos articulan el desarrollo de la acción y la palabra a menudo se subordina a ellos, o como mínimo, no se concibe separada de la gestualidad[...]¹²¹

En cuanto a la expresividad, el teatro es uno de los mejores ejemplos de exponente artístico que hace referencia y alusión a la expresividad. Cada uno de los movimientos

¹²⁰ HABERMAS, Jurgien. Op. Cit. p.250

¹²¹ SIERA, Lluís, *Un teatro todo de gestos*, www.mimsueca.com/docs/un_teatro_todo.pdf

corporales que van ligados a las acciones marcan expresiones desde el cuerpo, la gestualidad y el habla, pues dan a conocer al público una serie de sentimientos y pensamientos que solamente expresándolos se los puede transmitir.

Situarse en el teatro del parque El Ejido no cambia la situación en lo absoluto, ya que pese a ser un teatro más informal por desarrollarse en un espacio fuera del convencional, presenta también una serie de movimientos corporales, en los cuales se incluye la expresión y la gestualidad, a más de la relajación, la concentración y la respiración para dar inicio al espectáculo teatral.

Es importante recalcar que los movimientos corporales que se dan en el teatro de El Ejido son categóricamente dispuestos con el fin de desarrollar la obra de teatro y también de hacer un llamado al público, ya que las condiciones en las que se desenvuelve el teatro requieren que el artista se valga de medios propicios para llamar la atención del espectador; es decir que los movimientos corporales que acompañan la acción del artista de convocar a la gente para que acuda al teatro son indispensables para que la obra se desenvuelva, ya que sin audiencia, simplemente, el teatro no tendría quien lo escuche y lo admire.

Sencillamente el teatro no sería teatro si no se hace referencia a movimientos corporales bien definidos. Algunos de ellos son causalmente relevantes como dice Habermas, es decir responden a estímulos propios del ser humano; mientras que otros son de carácter semántico, en donde se ubicaría la expresividad del cuerpo, los movimientos de calentamiento, el lenguaje por ser fonético y los movimientos en sí artísticos.

Para concluir, es necesario acotar que los movimientos corporales son inherentes al ser humano a lo largo de toda la existencia, por lo cual resulta obvio citar que el teatro de El Ejido al ser una reproducción de la realidad del ser humano, debe estar atravesado por esas características de movimiento que se desarrollan también en la vida diaria; por lo cual es imprescindible que el teatro haga alusión a la expresión corporal como contacto del mundo exterior con el mundo artístico expuesto en una obra teatral y desarrollado con el objetivo de ser admirada por cualquiera que desee ser parte de ella.

4.5 Matices artísticos y expresionistas del teatro del Parque

El teatro del parque El Ejido utiliza para su trabajo diario ciertos medios para presentar su espectáculo al público, durante años las herramientas han sido distintas, unas más complejas que otras. En este sentido y para tocar explícitamente el teatro del parque actual, es necesario recorrer sus matices expresionistas.

El teatro es un sistema de signos o, preferible es un conjunto de varios sistemas de signos, estos no son autóctonos ni aislados, más bien se apoyan y se conectan mutuamente.

El texto teatral tiene su estructura, su trama, su historia, posee aspectos miméticos, semántica, personajes, estilo, métrica y ritmo. El responsable del texto es, en el caso del teatro del parque, el teatrero mismo, este texto es relativo, el teatro de la calle no es usualmente sujeto a un guión preparado, sino más bien es espontáneo y recurre al recurso de utilizar aspectos, vivencias y actividades que se presentan en ese instante en el parque.

El escenario es el espacio en donde se expone una obra. Existen varias clases de escenarios como por ejemplo: las calles, un café teatro, una sala de teatro, una plaza, un parque.

Saber que si una puesta está pensada para un teatro de sala o para una función en una plaza o parque, remite inmediatamente a pensar y tomar en cuenta ciertas diferencias en cuanto a lo que presentación teatral se refiere.

Indudablemente la escenografía, el lenguaje corporal, la voz, el maquillaje, el vestuario, etc., toman un matiz muy distinto, se dan estas diferencias primero por el lugar en el que es presentado y segundo por el público que participa, una representación al aire libre difiere mucho de una representación en un teatro cerrado.

En el caso del teatro del parque, es una representación al aire libre, por lo tanto requiere de otros elementos distintos al teatro practicado y presentado en una sala.

La escenografía se compone de varios sistemas semióticos. Para el estudio del teatro del parque El Ejido se tomarán en cuenta; el diseño del escenario, el vestuario y el maquillaje entre otros.

En ciertas épocas de la historia del teatro, el espacio escenográfico se ocupaba con muebles y objetos que estaban diseñados al servicio de la visión de la puesta en escena, esta idea es aún utilizada en la actualidad por varios artistas teatrales. Cada objeto escogido tiene una función específica y representa un signo importante dentro del contenido de la obra.

Los grandes detalles en cuanto a escenografía pueden ser utilizados tanto en el teatro de sala como en el de la calle. Es decisión de quienes actúan o de los directores escoger qué elementos se utilizarán. Para el teatro del El Ejido la elección es sencilla, el parque es su espacio escénico arbitrario, el mismo que está rodeado de césped y árboles que dan sombra mientras se lleva a cabo el espectáculo, el ruedo que se forma con el público define el espacio que ocupará el teatrero durante la presentación de su trabajo teatral.

No existen camerinos, ni boleterías, el artista de la calle se encarga de toda la logística que involucra trabajar en el parque. El teatrero se prepara en el espacio mismo de la presentación, allí se viste y maquilla mientras las personas van llegando al ruedo, al parecer es un contacto directo con el público.

Y por último el público ubicado alrededor del actor, no tiene un espacio físico como las sillas en un teatro. En la calle y más precisamente en el parque, el público decide cuál lugar le conviene mejor y que postura es la que opta para observar y disfrutar del teatro o del humor.

Con respecto al vestuario, este se ha ido rigiendo a las necesidades que han requerido los directores de las obras, teniendo en claro la temática y el contexto de la obra. La originalidad de los artistas es otro elemento que define la utilización del vestuario. Dentro del desarrollo del teatro de la calle, el vestuario ha sido siempre parte de la creatividad de los teatreros.

En el teatro ambulante tienes que captar la atención del transeúnte, estas en competencia con el ruido de la ciudad, los aviones, las vendedoras y en la sala vas a verle al actor directamente, yo creo que tanto la calle como lo que es sala merecen mucho respeto no sólo porque es calle tengo que maquillarme mal, es calle y lo hago con entrega y ofrenda al publico.¹²²

El vestuario en el arte de la calle debe ajustarse a las dificultades que se presentan, por ello suele ser ligero para poder ser trasladado de un lugar a otro fácilmente, también debe llamar la atención del público, para esto se utilizan ropas de colores atractivos a la mirada y la curiosidad, por ejemplo Patricio Estrella más conocido como “Manicho” utiliza atuendos y vestidos de mujer para llamar la atención de los transeúntes que pasan por el parque, con la finalidad de atraer su atención hacia el ruedo.

No obstante, Gerardo Caicedo, es aficionado por la ropa cómoda que permita el movimiento del cuerpo y que provoque cierta ligereza en su trabajo.

En el caso de Paolo, él no requiere de cambios en cuanto al vestuario, él presenta su obra humorística, dejando de lado una vestimenta llamativa y ligera, él se presenta tal y como es, con las vestiduras de Edison (su verdadero nombre).

El vestuario que se utiliza en el parque es un tanto reducido por la dinámica de la presentación. El actor realiza en pocos minutos varios personajes y es complicado llevar un atuendo para cada representación realizada, las dificultades se relacionan primero con el tiempo de presentación – que es alrededor de una hora y media- relativamente corta, por otro lado está el traslado y no es fácil llevar en una maleta cantidad de enseres para una presentación corta, por ello los teatreros han optado por ser más ligeros.

“Hay que entenderlo también, venir al parque y venir con unas dos maletas, es complicado, el teatro de la calle es un teatro transeúnte y de alguna manera uno también lo es, es un teatro rápido”¹²³

El maquillaje ambienta cualquier obra teatral, hace que los espectadores se enganchen con un personaje fantástico e imaginario. “El maquillaje es el modo de relacionar la

¹²² Entrevista Patricio Estrella “Manicho” teatrero del parque El Ejido.

¹²³ Entrevista Gerardo Caicedo teatrero del parque El Ejido.

pintura dentro del cuerpo, en relación directa con el cuerpo. La pintura facial y corporal es un modo de comunicación, reemplaza la palabra”¹²⁴

El maquillaje en el teatro de la calle se utiliza para dramatizar las facciones del rostro de los artistas en escena. Lo que se intenta evidentemente es exagerar y acentuar los rasgos y expresiones del rostro de quién actúa. El maquillaje es una máscara donde el aspecto del rostro del artista conserva íntegramente su movilidad.

Al parecer el maquillaje actúa como una máscara al cubrir el rostro real del artista, no obstante, difiere de una máscara real. Esta diferenciación es sencilla, el maquillaje como ya se anotó, deja reflejar las facciones y expresiones faciales directas, en cambio la máscara no permite dilucidar estos aspectos.

El maquillaje en forma de máscara blanca, casi asemejando a un mimo, es utilizado por algunos teatreros del parque. Este tipo de diseño se constituyó como uno de los íconos que los distinguió como artistas urbanos. Carlos Michelena fue el actor de la calle que consiguió trascender esta usual pintura facial, gracias a él, sus aprendices lo utilizan con frecuencia en sus presentaciones. Este actor, también logró que la gente estuviese relacionada con ese tipo de maquillaje, lo que significa que hoy al ver a un artista pintado el rostro, inmediatamente surge en el imaginario de un cómico actor de la calle.

Flor de zinc y vaselina son los elementos utilizados para la preparación de este original maquillaje que ha dejado el recuerdo de un actor o “payaso” en las mentes de los que han visto el teatro del parque El Ejido.

Pero el maquillarse no es una ley general, la opción de utilizarlo está a la decisión de cada uno de los teatreros que laboran en el parque. Carlos Michelena y Patricio Estrella son los que utilizan este elemento para sus representaciones. Paolo y Gerardo que no hacen uso de este material prefieren mostrarse tal y como son.

¹²⁴ Grupo Viento Teatro, *Pintura facial basada en la iconografía y el imaginario mítico del arte precolombino*, www.geocities.com/vientoteatro/maquillaje.html

Cada artista teatral tiene una voz, un rostro, una expresión corporal y un físico propios; cada actor ha adoptado una determinada formación teatral y suele tener aspectos que dominan así como también posee puntos en los que les es complicado desenvolverse.

En una puesta en escena, la actuación involucra la voz, la mímica, la gestualidad, y el movimiento escénico. La escenografía, es vital porque puede ser ilusionista y pomposa o reducida y prescindiendo de cualquier adorno. Pero la actuación es el verdadero atrayente, es la esencia del teatro.

Para cambiar de un personaje a otro, hasta que me ponga un vestido, hasta que me ponga una peluca, ya se me va la gente. Me atrevo a decir que nosotros los teatreros de la calle estamos súper más obligados a trabajar corporalmente. Nosotros en fracción de segundos tenemos que trabajar tres cuatro hasta cinco personajes en la misma obra eso nos obliga a que manejemos mejor la expresión corporal¹²⁵

Todos estos elementos que se han expuesto contribuyen con el artista para presentar una obra que guste y entretenga al público que transita por el parque El Ejido.

Preparar una escenografía, maquillarse y vestirse, son acciones que tienen una finalidad, hacer reír y brindar un espacio de reflexión y entretenimiento al público.

Según Habermas, las acciones deben provocar o conseguir un efecto, en este caso el efecto es una representación teatral. Los movimientos corporales ayudan también a concretar una acción, con esos movimientos se construye en definitiva el teatro del parque El Ejido.

4.6 Lo cómico de la risa

Las plazas y parques son fundamentalmente, lugares de reunión y esparcimiento, normalmente están equipados para estos fines, sin embargo, se albergan otras actividades; eventos culturales y sociales como conciertos, espectáculos circenses, venta de artesanías, muestras de arte, teatro callejero, etc.

¹²⁵ Entrevista Gerardo Caicedo teatrero del parque El Ejido.

Desde la década de los sesenta, el parque El Ejido se ha convertido en uno de estos espacios para la inspiración, en donde músicos, teatreros, artesanos, pintores hacen del arte una fuente de trabajo.

“[...] Los informales se apropian de los espacios públicos de otra manera; los convierten en sitios de venta y trabajo, y se ignoran los valores monumentales y culturales reivindicados por las élites.”¹²⁶

El teatro de la calle presentado en el parque, por el hecho de estar en un sitio de constante tránsito, tiene un público heterogéneo y variado. Personas de distinta clase social, de niveles distintos de educación, de distintas realidades culturales, edad e ideología, hacen una parada para apreciar el trabajo de los teatreros. El público que asiste al parque difícilmente se concentra en una sala de teatro convencional.

En fin, el parque es un sitio en el que todos pueden transitar y acercarse a mirar el teatro que se construye en este espacio, a causa de que no se restringe la entrada a ninguna persona.

Los espectáculos presentados en sala fueron sacados a la calle y con el tiempo se fueron construyendo propios lenguajes, temáticas y vínculos con el público.

De este modo, las temáticas tratadas en el teatro del parque El Ejido van desde la queja social, las injusticias que vive la sociedad, la cotidianidad social, hasta las experiencias e historias del teatrero mismo. Sin duda el entretenimiento es parte de estas producciones teatrales y es otro de los elementos que no faltan en el teatro de la calle.

El entretenimiento es parte del teatro que se hace en el parque, es una característica esencial que a todo el público que asiste al Ejido gusta, este es el ingrediente principal de la obra, es el plato fuerte.

Conseguir una sonrisa por medio de su trabajo, es un logro para el artista callejero, es parte de la remuneración que los artistas reciben luego de presentar su obra.

¹²⁶ IBARRA, Hernán, Op. Cit. p. 99

El entretenimiento es uno de los dispositivos que utiliza el teatro del parque para apartar a las personas de la rutina y del esquema social establecido, es un tiempo de libertad en el que la risa juega a eximir de las leyes a los individuos que viven en sociedad. Cambiar por un momento el entorno es otro logro del teatro de El Ejido y analizar la sociedad a través de la risa.

No es el teatrero el que hace solo la labor de distracción, es el público que llega al parque con la predisposición de divertirse y olvidar por un instante su sólita rutina. Es claro que no se cura el estrés, ni los problemas de los transeúntes que pasan por el parque, no es la solución buscada, es tan sólo un momento de reír y de disfrutar, es un espacio de recreación y esparcimiento también.

La risa es un elemento importante dentro del entretenimiento, es el factor principal, es el enganche que utilizan los teatreros del parque para mantener al público dentro del ruedo.

La risa es el resultado de todo un trabajo teatral, preparado y expuesto ante un público que busca diversión. La finalidad que anhelan los teatreros al finalizar cada sketch, es la risa y las carcajadas de los transeúntes que hacen una parada en el ruedo y disfrutan del espectáculo.

No se produjera la risa, si los sujetos estuviesen aislados, es necesario más de un individuo para producir el momento ideal para la risa.

La risa “[...] no es un sonido articulado, neto, definido; es algo que querría prolongarse y repercutir progresivamente; algo que rompe en un estallido y va retumbando como el trueno en la montaña. [...] Nuestra risa es siempre la risa de un grupo.”¹²⁷

De este modo, la risa tiene una función social, es construida dentro de la sociedad. La risa debe responder a las exigencias de la vida común y debe tener una significación social.

¹²⁷ BERGSON, Louis, *Lo cómico de la risa*, editorial Espasa Calpe, 1941, p. 14

Por otro lado, la risa no nace de la estética pura, se construye desde las excentricidades del ser humano, todas esas situaciones curiosas hacen que se produzca y se reproduzca. En esto los teatreros del parque El Ejido son expertos, ya que buscan historias insólitas a las cuales les introducen cierto matiz humorístico que es lo que en definitiva gusta al público.

La expresión del rostro es un elemento que utiliza el comediante para acompañar y acentuar lo gracioso de su obra, una expresión ridícula, jocosa es la que muestran al público para acompañar su guión mientras actúan.

La [...] expresión cómica del semblante es la que no promete más de lo que da. Es una mueca única y definitiva. Diríase que cristalizó en ella toda la vida moral de la persona. Y he aquí por qué una cara es tanto más cómica cuanto con mayor fuerza nos sugiere la idea de alguna acción sencilla, mecánica que hubiera absorbido para siempre la personalidad.¹²⁸

En el momento de las representaciones de los diferentes personajes utilizados por el teatrero, siempre están presentes los gestos, que es lo que ayuda a estimular la risa.

El teatrero al interpretar los gestos de diferentes personajes como; la comadre, el borracho, el estudiante, la secretaria, etc., provoca en el público una disposición risible al mirar la exactitud de esa representación “He ahí por qué los gestos, que de otro modo no nos hacen reír, llegan a ser ridículos cuando otra persona los imita”¹²⁹.

La exageración de estos gestos es otro elemento importante cuando de hacer reír se trata. La exageración es cómica siempre que se la prolonga.

Por otro lado, los teatreros del parque utilizan la repetición como un elemento que colabore en el momento de divertir al público. “Cuanto la escena repetida sea más compleja y se reproduzca más naturalmente, mayor será su carácter cómico”¹³⁰

Una escena cómica cuando se ha producido muchas veces durante varios años, se convierte en un modelo, así lo señala el autor Bergson Henri Louis en su texto La Risa: ensayo sobre la significación de lo cómico.

¹²⁸BERGSON, Louis, Op. Cit., p 27

¹²⁹ Ídem, p 32

¹³⁰ Ídem, p 72

Esta acotación es importante ya que muchas de las obras que se exponen en el teatro de El Ejido, están sujetas a la repetición, sin embargo, la vigencia de la risa que provoca no ha desaparecido.

Por ejemplo en el caso de Carlos Michelena, sus historias, sus chistes e interpretaciones, han sido representados durante varios años, y no han perdido lo cómico, tampoco ha desaparecido el gusto de la gente por volverlo a ver y escuchar.

Para poder volver a repetir una y otra vez la misma escena o historia, dentro del teatro del parque es necesario el ingenio de los teatreros. Esto significa mucha inventiva y desenvoltura hacia el público, una gran habilidad para representar un personaje de tal manera que sea cómica una y otra vez, esto logrado con la ayuda de nuevas palabras, gestos y movimientos.

“En vez de manejar las ideas como símbolos indiferentes, el hombre de ingenio las ve, las escucha, y sobre todo las hace dialogar entre sí como si fuesen personajes. Las hace salir a la escena y sale él también en cierto modo”¹³¹

La risa es parte del teatro del parque, es un elemento esencial, incluso algunas veces es el punto característico de este espacio.

4.7 El teatro del parque como medio de comunicación

Los medios de comunicación en América Latina han tomado una nueva resignificación al entender a la comunicación desde dos puntos de vista específicos. Desde una perspectiva negativa, en donde se limitan al poder, a la transformación y alienación de los estilos de vida del sujeto. También se comprende a la comunicación desde el punto positivo, en donde se definen a los medios como elementos gestores de progreso y democratización; sin embargo, una similitud entre estas dos perspectivas, es que son instrumentos que operan junto al individuo.

¹³¹ BERGSON, Louis, Op. Cit. p. 82

Es necesario definir en primera instancia que se entiende por medios. Para Rosa María Alfaro, los medios son fenómenos que receptan varios aspectos de la realidad, los representan y los ubican en la sociedad como una estrategia de venta para conseguir un fin.

[...] lo que éstos hacen, en primer lugar, es recoger lo que gusta, los valores que existen, para poder convertirlos en estrategia de venta. No crean realidades, sino más bien las representan y recrean sugiriendo determinados sentidos. Y en ese sentido han tomado en cuenta, a su manera, a los sujetos y sus demandas de placer e información elemental.¹³²

En ese sentido se puede afirmar que el teatro constituiría un medio pues se trata de una actividad artística que para concretarse, requiere construirse en base a una serie de realidades, por las que atraviesa el sujeto, tomando en cuenta experiencias de las personas para a partir de ellas crear un espectáculo. El teatro es también un medio porque tiene varias estrategias para su realización, las mismas que al ser destinadas al público, logran que los individuos gusten de esta actividad artística y sean parte de ella.

Cada medio constituye un capital general de costumbres, de saberes, preferencias y valoraciones que producen en un momento dado la situación propicia para conseguir un fin, el cual en el teatro sería el de comunicar.

Para que el término ‘medio’ se complete, se lo ligará a las prácticas comunicacionales y de esta manera se constituirá los que son medios de comunicación que forman parte activa de nuestra sociedad.

Por ello debemos afirmar que los medios ayudan a construir poderes que no se imponen, sino que establecen relaciones de seducción, de recuperación de necesidades, de usos y utilidades varias, en un inmenso y complejo mar de negociaciones diversas hechas de razonamientos, pero especialmente de emociones, goces y recuperaciones simbólicas¹³³

La concepción de medios de comunicación debe sujetarse a una visión amplia que entienda a la actividad comunicacional como difusión y como relación. Mirar a la misma desde una visión difusionista implica que la comunicación debe ser entendida desde una dispersión global de mensajes y no solamente bajo el simple hecho del

¹³² ALFARO, Rosa María, Op. Cit, p. 40.

¹³³ Ídem, p. 42.

lenguaje. Se busca difundirla, es decir que la comunicación llegue a las masas y no adquiera un carácter estático.

A diferencia de la teoría difusionista, la comunicación entendida como relación plantea una perspectiva que se ajustaría de mejor manera a las nuevas prácticas comunicacionales alternativas de la sociedad actual.

La comunicación planteada como una relación, pese a encontrarse inmersa en el campo de poder, no actúa específicamente desde ella, sino que parte de la interrelación de la sociedad, de los medios que se utilizan para dar a conocer la comunicación y de las relaciones de los sujetos que la componen.

Cuando se habla de comunicación como relación, ésta implica que el sujeto forma parte de esa relación y que por medio de esa interlocución, posibilita comunicarse con el otro y construir planes de acción dentro de un proceso de socialización.

Dentro del teatro del parque El Ejido, los campos de acción, permiten que la comunicación se de por difusión y por relación, ya que el artista busca difundir la obra teatral a su público, no con el objetivo primordial de que la misma se haga masiva, sino con el fin de que se conozca su trabajo y se lo reconozca en ese espacio que constituye el parque de El Ejido. La comunicación como relación es aquella que podría solidificarse de mejor manera en el desarrollo de esta actividad artística, ya que la misma se construye con la participación del otro en espacios de interrelación con sujetos de diferente pensamiento, concepción de ideas y objetivos de vida.

El teatro de El Ejido no es un espacio masivamente comunicativo; es un medio de comunicación alternativo porque aunque presenta varias características de lo que sería los medios de comunicación de masas, busca de una forma u otra mantenerse en contra del sistema, pese que se encuentra inmerso en el mismo; es decir que el teatro aunque mantenga una clara crítica de lo que se impone como verdad absoluta (sistema), es parte de ese sistema y lo demuestra ubicando al teatro en el aspecto mercantil, pues si los artistas de El Ejido no cobrarán por su trabajo, sencillamente no tendrían el sustento diario para vivir.

Bajo diversas denominaciones, en Latinoamérica y otros continentes se han venido realizando proyectos diversos de comunicación, cuyo signo fundamental ha sido el de ser diferentes y opuestos al medio comercial [...] Se creía así en una auténtica comunicación que se produciría fuera de la contaminación tecnológica mercantil de los grandes medios¹³⁴

La concepción antes citada, es para María Rosa Alfaro el primer esbozo de lo que sería un medio de comunicación alternativo; sin embargo no es posible en la actualidad limitar el concepto de ‘alternativo’ descartando una actividad humana de la contaminación tecnológica y mercantil, puesto que todo aquello que actualmente se erige en la sociedad está atravesado por las prácticas que el sistema capitalista impone.

Sin embargo pese a que tal afirmación se encontraría fuera de la realidad, es posible rescatar ciertos aspectos de la misma como el hecho de que las prácticas alternativas son muchas de las veces opuestas al medio comercial.

Uno de los mejores ejemplos de ello, es el teatro del parque El Ejido, el cual se construye en oposición total a lo que son las prácticas teatrales de las salas quiteñas. En primera instancia el lugar en el cual se desempeña, es en el parque y no en una sala. Deja el aspecto mercantil para segundo plano, pues la entrada es un precio voluntario y no uno establecido por el mercado artístico. Se contrapone a las temáticas refinadas de los teatros de sala, pues en el parque, el tema gira en torno a una realidad y a la cotidianidad de aspectos pasajeros que suceden todos los días y no requieren elaborar un guión previo en torno a los mismos. Incluso en cuanto a aspectos técnicos como el maquillaje, el vestuario o el escenario, el teatro de El Ejido difiere del realizado en salas, ya que el escenario constituye el parque, el vestuario es construido totalmente por los actores y en ocasiones no lo utilizan y el maquillaje es colocado por el artista frente a su auditorio, rompiendo ese mito de que el actor es intocable para el público.

Pese a haber citado todos estos elementos, hay un aspecto indispensable que no debe descuidarse y se ubica en una nueva forma ‘alternativa’ de hacer comunicación dentro de los nuevos paradigmas que cita Rosa María Alfaro en su libro ‘ Una comunicación para otro desarrollo’.

¹³⁴ ALFARO, Rosa María. Op. Cit. p. 49.

[...] se están construyendo en la práctica y también en la teoría nuevos paradigmas o modelos de lo alternativo, que son los que sostienen el presente documento. El énfasis está puesto hoy en la comunicación como proceso no solo productivo, sino de relación con los receptores y en interacción con una realidad socio cultural y política compleja, difícil de transformar, donde las voluntades políticas tradicionales están agotándose y surgen otras que ponen el acento en la evolución capitalista neoliberal.¹³⁵

Esta es una de las posturas principales para comprender al teatro de El Ejido como medio de comunicación alternativo, es la característica que presenta dentro de su nivel de comunicación; ya que propone una comunicación que no sea unilateral sino que concierna e interese a todos los individuos que se encuentran inmersos dentro de una realidad coyuntural, es decir que tome en cuenta elementos sociales, económicos y políticos de los sujetos.

Esta nueva forma de hacer teatro en espacios no convencionales, posibilita que el artista y el sujeto creen una relación más fraternal de aquella que se propone en una sala, en donde el artista es inalcanzable para el público. En El Ejido, la situación es muy diferente, ya que el artista hace que el público participe conjuntamente con él, al emitir comentarios o pedir opiniones. Algunas obras entretienen, otras educan, algunas hacen reflexionar y otras llorar, siempre en el marco de permitir que ese espacio lo ocupe cualquier persona que desea admirar arte.

A diferencia de los medios tradicionales de comunicación, que no dan opción a que el sujeto participe, discuta u opine en ellos como el caso de la televisión o la radio, el teatro de El Ejido, es esa clase de medio de comunicación que no mira al aspecto comunicativo desde solamente una postura, sino lo toma en cuenta como una práctica incluyente que desde la cotidianidad del sujeto y las prácticas comunes crea un espacio en donde tanto el teatrero como el público puedan percibir emociones, intercambiar deseos o contar historias, basándose siempre en el aspecto del intercambio comunicacional y proponiendo una interacción entre varios sujetos.

Lo alternativo también puede medirse desde la participación social y eso es precisamente lo que propone el teatro del parque El Ejido. No busca confrontar con los medios de comunicación tradicionales que de una forma u otra han logrado posesionarse

¹³⁵ ALFARO, Rosa María. Op. Cit. p. 50 - 51

en el mercado masivo y forman parte de la vida del sujeto. El teatro de El Ejido genera un nuevo espacio de comunicación con el fin de compartir, experimentar y dar a conocer lo valioso de las prácticas cotidianas traducidas a la obra de teatro; por lo cual resulta muy importante que el público que es parte del teatro del parque, no solo por el hecho de asistir a la presentación de la obra sino también por ser una inspiración de la misma, defienda este espacio como un sitio eminente incluyente y comunicativamente construido.

V. CAPÍTULO

LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS DEL PARQUE EL EJIDO Y EL DESARROLLO.

5.1 Construcción de Sentidos desde un aspecto teórico

Para explicar la construcción de sentidos es necesario recurrir al estudio del signo definiendo los elementos que lo conforman: significado y significante.

Luego de esta explicación es importante examinar los conceptos de significación para después concretar cómo se construye sentidos y cómo estos logran relacionar con el aspecto cultural y social.

El signo es una idea creada por los seres humanos para explicar la realidad y para permitir que exista una relación de comunicación entre seres humanos. Según Alberto Cárdenas y Héctor Beltrán una de las funciones del signo es ser el vehículo del pensamiento y la realidad, además de insertarse en el proceso de comunicación como medio en la transmisión. Otra función es la de asociar un objeto a un acontecimiento determinado de la realidad, lo que se conoce como significación. “Para F. Saussure el signo resulta de la reunión del significante y significado (a los que nombra como imagen acústica y concepto)”¹³⁶

El signo tiene dos elementos que lo conforman: por un lado el significante que es la imagen acústica, es decir es un elemento que puede ser visto, escuchado, percibido, tocado o degustado, esta es simplemente una imagen, y para que ésta pueda ser entendida es necesario darle un contenido que lo complemente, es decir, darle un significado que no es el objeto, sino es la información acerca de dicha imagen acústica.

“[...] el significante, o imagen acústica es la huella psíquica que produce en la mente el estímulo de un signo. El significado es concepto que nos formamos después del estímulo del significante.”¹³⁷

¹³⁶ CÁRDENAS, Alberto y BELTRÁN, Héctor, *Clases de Signo en Módulo de estudio semiótica*, Chiriboga Bolívar, Quito - Ecuador, Marzo 2003, p 38

¹³⁷ Ídem, p 32

El significado de un objeto que se puede, percibir, ver, degustar, escuchar, es arbitrario, significa que el nombre que le ha sido asignado no tiene relación directa con el objeto, ya que pudo haber sido nombrado de una forma distinta a la establecida. Por ejemplo el teatro de la calle pudo hacersele llamado, mesa, música, cuadro, y esta denominación sería normal si se la hace convencional.

En el caso del teatro del parque El Ejido, éste vendría a ser un signo porque la gente le asigna un significado dentro de la sociedad, es decir, tiene un trasfondo o contenido que ya ha sido asimilado y visto desde un ámbito convencional.

El significante del teatro del parque El Ejido es la imagen acústica, es decir, la figura mental que provoca el teatro, que está conformado por el ruedo, el teatrero, el parque y el público que asiste, que es lo que se ve.

El significado, es el contenido, la información que produce esa imagen, en este sentido el significado es un teatro popular que busca divertir y entretener. La significación consiste en el resultado de la unión del significante y significado, en este caso el teatro del parque El Ejido denuncia aspectos de la realidad, de la sociedad, por medio de la risa y el entretenimiento.

Todos los signos que ha creado el ser humano tienen un sentido, ahora es necesaria la explicación de este aspecto. El sentido parte del resultado del trabajo de los signos y su significación. Para entender la producción de un sentido hay que enmarcarse en dos ejes que lo explican: el eje paradigmático y el eje sintagmático.

“[...] El eje paradigmático agrupa todas las oposiciones del sistema, oposiciones que surgen de las diferencias entre las distintas unidades que lo conforman. De estas unidades diferenciales, el emisor, debe escoger, en cada caso, la que mejor se ajuste a sus necesidades comunicativas y expresivas.”¹³⁸

¹³⁸ BLANCO, Desiderio, *El proceso de la significación* en *Módulo de estudio semiótica*, Chiriboga Bolívar, Quito - Ecuador, Marzo 2003, p 51

El paradigma al ser un conjunto de suposiciones interrelacionadas con respecto al mundo, se constituye para formar la totalidad que son los sintagmas. Un paradigma es un patrón con respecto a algo que delimita aquello que percibimos en el mundo.

“Paradigma llaman los semiólogos a los diversos modelos que una “lengua” cualquiera presenta como posibilidades expresivas o significantes para significados o referentes análogos...”¹³⁹

Los paradigmas dentro del teatro de El Ejido, son aquellos patrones que marcan a esta actividad para que sea reconocida en cuanto a la conformación de las escenas. El vestuario vendría a ser un paradigma; al igual que el conjunto de utilería que requiere el teatrero para llevar adelante una escena.

El paradigma se constituye como un sistema del lenguaje dentro del teatro de El Ejido. De los paradigmas arriba citados, se podría destacar también el maquillaje que se propone para la realización de la obra; así como el empleo de materiales que sirvan para convocar al público para que asista de la obra que va a ser presentada. El conjunto de elementos que requieren algunos artistas de El Ejido como el empleo de instrumentos musicales, de máscaras para mostrar varias facetas de la obra o de elementos que diferencien sus prácticas son parte de lo que se comprende bajo el esquema de ‘paradigma’.

Los paradigmas a su vez forman los sintagmas que en el teatro vendrían a ser las escenas previamente planificadas. Sin los paradigmas antes nombrados, la obra de teatro no podría desarrollarse y no sería concebida como una actividad artística que requiere de maquillaje, preparación, vestuario y utilería para que sea concebida como tal.

Para que los paradigmas tomen una significación real, deben entenderse conjuntamente con el sintagma, pues la significación de ambos se entiende en conjunto y no como procesos aislado; es de esta manera que los elementos antes citados deben ser conjuntamente comprendidos para ubicarlos bajo el concepto de teatro de El Ejido.

¹³⁹ CÁRDENAS, Alberto, BELTRÁN, Héctor, Op. Cit. p. 44

En este sentido, tomando como ejemplo a una obra de teatro del parque El Ejido, el eje paradigmático vendría a ser el calentamiento y preparación escénica del artista como primer paso, después la convocatoria que se realiza al público. El inicio de la obra constituye el tercer paso, para luego dar lugar a la recaudación de un aporte voluntario por parte de los espectadores. El desarrollo y el final de la obra son los últimos pasos del eje paradigmático.

Este orden posibilita que cada elemento se una en el espectáculo teatral que se da en el parque El Ejido. Si uno de estos elementos llegara a faltar, no se podría concretar la función.

“El eje sintagmático es el eje de las combinaciones, es decir, el eje de las reglas de combinación entre unidades. Las unidades seleccionadas deberán ser colocadas en un orden determinado, orden temporal o espacial, o ambos, según los códigos”¹⁴⁰

Con respecto a la obra de teatro del parque El Ejido, los elementos sintagmáticos vendrían a ser: el lenguaje verbal y no verbal. El lenguaje verbal, se constituye con el discurso y el enunciamiento de palabras en un orden determinado que producen un entendimiento tanto del teatrero hacia el público y viceversa. En cuanto al lenguaje no verbal, éste se compone por los gestos, la proxémica y la kinésica. Con todos estos elementos se da por construido el eje sintagmático.

Como consecuencia de la unión de estos dos ejes en varios signos surgen los denominados sentidos, sin estos dos aspectos, el sentido no se produciría. Adicionalmente, es importante destacar que los aspectos culturales e ideológicos colaboran en la construcción de sentidos, es decir que a partir de la cultura y el contexto en el que se desarrolla el ser humano, se crean los sentidos.

Tener sentido es la posibilidad de entender el mundo, de manejarlo y de controlarlo, orientando los fenómenos que en el se producen a fines determinados por el hombre. Tener o no tener sentido es un fenómeno

¹⁴⁰ BLANCO, Desiderio, Op. Cit., p 51

exclusivamente humano, ya que solamente el hombre puede establecer fines y metas y ordenar las cosas hacia su consecución.¹⁴¹

Cada sujeto construye diferentes sentidos de acuerdo con el contexto de su cultura y sociedad, es decir, que los sentidos de los signos pueden cambiar de acuerdo al territorio o tiempo.

La semántica a partir de sus dos elementos, denotación y connotación tienen su base en el signo y le otorgan un significado al mismo, estos dos factores complementan en circuito de la significación.

La denotación constituida por el significado objetivo y único que le corresponde al signo. Es la relación “unidimensional” entre el sujeto (hablante, comunicador, etc.) y el referente, a través de un solo concepto que se refiere a la realidad.

En la sociedad, la denotación al mantener un carácter unidimensional, no permite que el ejercicio de la interpretación, pues ésta ha adquirido un carácter convencional, que no se sujeta a variantes, ya que solo se percibe las características físicas de un signo.

El caso de la connotación es más complejo e independiente ya que su valoración depende de la ideología de cada sujeto y por ende del contexto de la sociedad en la que se ha desenvuelto el sujeto. De este modo, la connotación de un signo variará de un lugar a otro o de una persona a otra, de acuerdo a la cultura y su sociedad.

La connotación “[...] Expresa valores subjetivos atribuidos al signo debido a su forma y a su función. Todo signo connota su denotación. Es también un fenómeno de polisemia.¹⁴²”

Como conclusión a éste análisis, toda la sociedad está conformada por signos, los cuales adquieren un significado y significante, debido a la necesidad que tiene el ser humano de comunicarse entre unos y otros.

¹⁴¹ BLANCO, Desiderio, Op. Cit., p 49

¹⁴² CÁRDENAS, Alberto y BELTRÁN, Héctor, Op. Cit. p 35

5.2 Eje de relación entre comunicación, cultura y construcción de sentidos

Para el análisis de esta investigación, la convergencia entre la cultura, la comunicación y la construcción de sentidos, darán un enfoque más amplio de la trayectoria y ejecución del teatro del parque El Ejido.

Cabe apuntar que estos tres términos tienen una relación íntima el uno con el otro y en conjunto estructuran una perspectiva que explica situaciones que se originan en el campo de estudio; el teatro del parque El Ejido.

La cultura refiere a todo el conjunto de actividades, representaciones, imaginarios, conocimientos, prácticas, manifestaciones y construcciones dinámicas que cada sociedad posee y construye en su cotidianidad. A través de el tiempo estos elementos se re-estructuran de acuerdo a las necesidades sociales que las civilizaciones requieran. Esta innovación se produce conforme a los cambiantes condicionamientos sociales, históricos e incluso naturales.

La cultura no está terminada, es un proceso que se hace y rehace todos los días, es un proceso histórico y creativo, que todos los individuos la construyen.

El teatro del parque, es un espacio más donde se tejen los hilos culturales, aquí se construyen y difunden pensamientos, ideas, imaginarios, creencias que aportan a la cultura de quienes van al parque, estos factores culturales nacen las necesidades sociales, económicas e ideológicas de la gente.

Para la dinámica cultural es importante la comunicación entre sujetos, es claro que cada individuo trabaja su propia cultura, pero sin duda aquel sujeto está inmerso en una sociedad y ha recibido un bagaje de conocimientos, costumbres, creencias, que tuvo que ser transmitido por otras generaciones a través de la comunicación verbal y no verbal. De ahí que la comunicación juegue un papel importante dentro de los procesos culturales, ya que, a través de ella la gente se relaciona, conoce y construye.

La comunicación permite que las representaciones culturales se puedan manifestar con prioridad pertinente a los sujetos. Esto se debe a que cada sujeto tiene una forma de

comunicar. Los códigos utilizados en la comunicación entre individuos (lenguaje, señales, signos, etc.) se adecuan de acuerdo a las características culturales de los sujetos (creencias, tradiciones, formas de hablar, etc.) y estas son transmitidas a otros individuos de una sociedad, así se logra la comunicación y se dinamiza la cultura de un pueblo.

En el caso del parque El Ejido, la comunicación permite que el artista con su diálogo teatral y humorístico, se dirija al público y transmita sus experiencias y pensamientos, estos son asimilados por los espectadores que tienen su propio acervo cultural y que pueden o no aprehender ciertos elementos (creencias, ideas, prácticas) de lo que el actor le brinda en su obra. La aprehensión depende de los esquemas de experiencia de los sujetos (sensaciones, imágenes) que implican atención, interés, o por el contrario desatención.

La construcción de sentidos son las formas que permiten el desarrollo y la permanencia de significados en la cultura. Así mismo, determinan el desaparecimiento o trascendencia de significados a través del tiempo y el espacio social. La construcción de sentidos se efectiviza por medio de la práctica y difusión de las ideas y los significados culturales remanentes en las sociedades.

Todas las acciones sociales del ser humano comprenden comunicación, y toda comunicación se basa en definitiva en actos de comunicación, de relación con otros sujetos; por lo tanto, los individuos de una sociedad llevan a cabo actos manifiestos propios en el mundo externo, estos son interpretados por los otros como signos de lo que quieren transmitir.

Por tanto, el mundo cotidiano es el escenario de acciones e interacciones. Este mundo no es privado ni aislado, sino es intersubjetivo, socializado desde el principio, común a todos, en el cual se construyen nuevos imaginarios, lenguajes, conocimientos y prácticas que son parte esencial de la cultura.

Estos procesos que parten de la cultura y la comunicación son las construcciones de sentidos

[...] el *sentido* es una construcción mental resultante de un mecanismo homeostático que el ser humano activa para buscar y lograr equilibrio o armonía con su entorno natural, sociocultural y con el contexto de vida. Para lograr tal equilibrio y armonía realiza una asimilación y acomodación simbólicas de las apreciaciones y valoraciones que realiza de todo cuanto le rodea y acontece en torno suyo; esto es, de sus experiencias de vida¹⁴³

Las experiencias de vida, la cultura, las formas de percepción, el nivel de conocimiento, el desarrollo de sistemas simbólicos, las circunstancias por las que cada individuo atraviesa, intervienen de forma esencial en el proceso de producción de sentido.

La percepción del sentido tiene un enfoque individual, ya que este es quién asume, entiende e interpreta la realidad que está a su alrededor, desde su experiencia cultural el mundo, aún cuando el individuo comparte con otros, un contexto sociocultural, las situaciones y esferas de vida, la subjetividad e interpretación es personal para posteriormente extenderse hacia otros sujetos. “El sentido es, ante todo, una construcción simbólica del individuo, relacionada con su cultura y la lógica de significación que comparte con el grupo social al que pertenece.”¹⁴⁴

De ahí que se considere a la producción del sentido como intersubjetiva, porque en el mundo en una sociedad es en donde viven los sujetos relacionados unos entre otros, con valores comunes y procesos de interpretación conjunta. Asimismo, es un mundo cultural, pues se establecen pautas sociales que se han creado con el pasar del tiempo y que son interpretados por los individuos para orientarse y conducirse en el contexto y en la sociedad en donde se desarrollan.

Las construcciones de sentido, han sido transmitidas por los sujetos, y enseñan a significar el entorno y a interpretar el mundo, indiscutiblemente es un ejercicio de interacción y comunicación.

La comunicación como fenómeno intersubjetivo presencia las interacciones de las personas que intercambian sentidos y construyen otros para dar forma a la cultura.

¹⁴³ CORRALES, Díaz Carlos, Op. Cit, 47

¹⁴⁴ Ídem, 53

La construcción de sentido es también un proceso cotidiano, al igual que la cultura, ya que se conectan directamente, se influyen, esta construcción es un ejercicio individual y a la vez colectivo de percepción de la realidad y de entendimiento.

En el caso del teatro del parque las construcciones de sentido se instituyen tanto por parte de los artistas que actúan, así como también parten desde los espectadores que asisten.

Algunas construcciones de sentido dentro del parque han perdurado en el tiempo, por ejemplo; el hecho de imaginar que el trabajo teatral popular humorístico realizado hasta ahora, sea exclusivo para el parque El Ejido. Existen otros nuevos sentidos que se han generado de acuerdo al contexto social, político y económico que vive el teatro del parque, por ejemplo el hecho de que ahora el teatro sea un elemento de entretenimiento más que de protesta social como en un inicio.

El sentido depende de que la forma de vivir, de proceder, de trabajar; de que las cosas y las ideas se compartan, se comprendan, sean claras, de que se acepten como válidas y sean socialmente reconocidas por consenso. El sentido se forma a partir de creencias personales desarrolladas, posteriormente compartidas y aceptadas a través del diálogo, que genera convenios y convenciones, con él se trasciende la dimensión de las creencias individuales para llegar a las creencias colectivas.¹⁴⁵

5.3 Construcción de sentidos de los teatreros del Parque El Ejido

Los teatreros que trabajan en el parque El Ejido, tienen ya varios años de realizar día a día esta labor interesante e importante en el ámbito artístico urbano.

Alrededor del escenario que montan para la presentación de sus obras, de la acumulación de las personas, de las ventas ambulantes, del ruido de la ciudad, se han creado diferentes construcciones de sentidos, imaginarios que se erigen solo en medio de este espacio y de la experiencia directa con esta profesión.

Los sentidos que se construyen dentro del teatro de El Ejido tienen ciertos lineamientos comunes, y los artistas que trabajan en él lo sostienen.

¹⁴⁵CORRALES, Díaz Carlos, Op. Cit. 63

Son algunos aspectos importantes los que se han construido esencialmente dentro de este espacio, cada artista comenta sobre estos tópicos, que han sido exclusivos de su experiencia en el teatro de El Ejido. Estos son:

1. el cambio que ha dado el teatro de la calle desde sus inicios
2. la función del entretenimiento
3. la libertad del trabajo en el parque en cuanto a reglas teatrales
4. la utilización de utilería complicada
5. la relación directa con la gente
6. el teatro de la calle es más democrático
7. la falta de apoyo de las autoridades

Cabe señalar que existen construcciones individuales que cada actor ha procesado de acuerdo a su experiencia particular en el parque y que serán expuestas a continuación conjuntamente con las producciones de sentidos generales. .

5.3.1 Paolo, detalles e imaginarios

Paolo es el especialista en el humor, con un estilo único maneja la picardía y el doble sentido en sus bromas y ocurrencias.

Para él, el teatro del parque es una aventura, a veces es fácil y otras difícil, todo depende del público y del ánimo con el que se encuentre la gente. Al inicio armar el ruedo es una fase bastante complicada que depende de cada uno de los artistas, para Paolo esto es relativo a veces difícil y otras la labor es fácil, lo importante es que siempre se arma el ruedo.

El ruedo es un escenario improvisado, éste término se ha construido en medio del teatro del parque, es exclusivo de este lugar y sirve para identificar el espacio que ocupa el público. El ruedo es el lugar de trabajo donde el artista expone su espectáculo, al ruedo se lo llevan a cualquier parte comenta.

El parque es un referente de lo que es el teatro en la calle, este fue uno de los primeros escenarios para presentar teatro al pueblo. El teatro callejero nació como una forma de

contestación a la coyuntura política, social y económica de ese tiempo, esto es claro para Paolo, sin embargo, para él ésta perspectiva ha cambiado en la actualidad “el trabajo de hace años atrás se está perdiendo, ahora se utiliza el chiste rápido, fácil”¹⁴⁶

La realidad del parque ya no es para los artistas el cambio y la transformación social, ahora el entretenimiento es el eje que dirige tanto al público como al teatrero.

Paolo opina que una razón por la cual ha sucedido este cambio en la construcción del teatro, es por la cuestión económica, pues, al no recibir apoyo por las autoridades municipales y por la poca remuneración que reciben, se ha recurrido a los chistes e historias rápidas, ya que el trabajo de la creatividad diaria es cansado y trabajoso.

Para él es un desmérito gigantesco no poder desarrollar su trabajo más ampliamente por no tener las posibilidades económicas sobre todo, Paolo demanda auspicios o simplemente que las autoridades les brinden más espacios para trabajar, y que no se les complique su labor en el parque.

“Más que aporte nos quitan los espacios a veces, las autoridades dicen que el teatro de la calle es muy vulgar y no se acoplan a sus gustos. El municipio ha dado talleres para depurar el teatro de la calle, pero al final de cuentas tienen una afición más por el teatro de élite que por el de la calle”¹⁴⁷.

Otro aspecto importante es el contexto en el cual actualmente se desarrolla el teatro, ya no son tiempos de revolución, de ideologías de izquierda, de música protesta, lo que se vive ahora es la aceleración de la sociedad, el tiempo del trabajo, del dinero, de las experiencias rápidas y repentinas.

Para Paolo la gente es muy valiosa, si no fuera por ella no viviría del teatro, es importante que el público tenga un buen espectáculo y trabajo teatral, por ésta razón, él trata de innovar sus obras (a pesar de las problemáticas ya expuestas) y de ser más espontáneo y ocurrido, para que la gente siga colaborándole. Esta innovación consiste en la introducción de nuevo material, tomado de la televisión, la radio, la prensa, las

¹⁴⁶ Entrevista Edison Ladino teatrero del parque El Ejido.

¹⁴⁷ Ídem

actividades cotidianas del parque, las experiencias, en conclusión son varios los caminos que se toman para renovar el espectáculo, y no solo es el caso de Paolo, sino de los demás artistas que trabajan en el parque.

Para Paolo, el teatro es un medio de comunicación, que sirve para expresar los pensamientos de lo que vive y experimenta la gente en la sociedad, cabe aclarar que no se deja de brindar un consejo o un mensaje a las personas que acuden al parque, lo que ha cambiado es la dirección que tenía el teatro en un inicio; la socialización del arte y la transformación social.

El elemento que se ha construido es el entretenimiento y el humor en lugar de la transformación social. Estos dos aspectos no son inútiles dentro del teatro del parque, ya que a través de estos se puede sacar a la gente una sonrisa, se puede brindar un espacio de esparcimiento y distracción al transeúnte que pasa por el parque.

El entretenimiento juega un papel importante en medio de una sociedad que se ha olvidado de reír, de compartir con otros sus experiencias, por ello, es importante éste momento de diversión y esparcimiento.

“Soy actor de la calle no me ofende que me digan payasito, la gente no te dice el actor sino ahí esta el payaso y lo relacionan así por el chiste por la referencia de la risa chévere porque ser payaso es duro”.¹⁴⁸

En otro aspecto para Paolo el no tener reglas definidas en su trabajo es una gran ventaja, “acá eres tu mismo eres tu jefe tu director y productor, cuando quieres montar un nuevo espectáculo lo haces a riesgo tuyo, es más libre, calle es calle”¹⁴⁹

La utilería es parte elemental del teatro, y en la calle el vestuario, el maquillaje también lo son, lastimosamente el apresurado tiempo que tiene cada actor, no permite expandir estos elementos, que son escasos en este espacio.

¹⁴⁸ Entrevista Edison Ladino, artista del parque El Ejido.

¹⁴⁹ Ídem

“He dejado de lado la utilería, improviso con lo que tengo, con lo que hay alrededor, es incómodo traer toda una escenografía. No me maquillo para perder la timidez, con mi cara y gestos gano más”¹⁵⁰

5.3.2 Gerardo, reflexión y jarana

Desde sus inicios Gerardo ha intentado a través del teatro causar reflexión y cambios, no obstante luego de los años esta perspectiva con la cual se inició ha tomado otros elementos que adjunta a su razón primera que ha cambiado de cierta manera.

El teatro de la calle se ha estructurado de tal manera que hace que la gente pueda disipar sus conflictos, Gerardo comenta que ellos no son una especie de Robin Hood, ni que tratan de cambiar el mundo, el sostiene que se debe entender que “el teatro de la calle ya se configuró y que la gente ahora ya asocia con un rato de diversión y humor, y si de ahí puedes agregar algo más sobre humanismo, amor, situación social, hay que hacerlo, pero no asumiendo que somos ejes del cambio social”¹⁵¹

El teatro en la calle permite incluir varias temáticas, éstas van desde la política, pasando por la cotidianidad de la gente y sus experiencias, el teatro del parque tiene más libertad en cuanto a estructura. Además se puede manejar un lenguaje más sencillo y común ya que al ser un teatro popular debe llegar a todo tipo de público.

Incluso el teatro del parque exige más expresión corporal por el hecho de manejar varios personajes a la vez y en un tiempo reducido, ya que el teatro de El Ejido es rápido, esto al parecer incluiría una complicada utilería, pero para los actores es dificultoso llevar tanto equipaje para la actuación de una hora en medio del parque a mitad de la ciudad.

Ésta es la razón que explican los artistas, que utilizan ciertas vestiduras, a veces máscaras y otros elementos que ayudan en su función, materiales sencillos que ayudan a su labor teatral.

¹⁵⁰Entrevista Edison Ladino, artista del parque El Ejido.

¹⁵¹Entrevista Gerardo Caicedo, artista del parque El Ejido.

La calle tiene grandes méritos según Gerardo, es un acercamiento del arte a la sociedad, a la gente que no puede pagar por ver un espectáculo teatral cómico o de alguna temática.

Para ir a un teatro de sala se tiene que pagar una cantidad establecida, se tiene que ocupar cierta distancia con el actor y no se puede opinar a cerca de algún comentario o frase del actor, en el parque la perspectiva es diferente, el costo depende de la voluntad de la gente que especta la obra, y es usual que en la presentación de Gerardo, sobre todo, las personas participen con opiniones a cerca de la temática que el trata en ese momento.

El lenguaje que se utiliza es otro punto por el cual las personas lo aprecian ya que es entendible, fácil de interpretar y puede llegar a todos los estratos económicos y sociales, a veces a muchas personas este lenguaje no les gusta algunos incluso les molesta y lo califican de vulgar. Es importante entender que el teatro del parque es de la calle y se ha adaptado a ese lenguaje, de raíz popular. Este teatro recoge simplemente el vulgo, el lenguaje del pueblo.

En definitiva la relación actor – público en el espacio de tiempo de Gerardo en su espectáculo, es mucho más cercana y directa.

Las temáticas que aborda este artista, colaboran con este sentido y muchas veces lleva a la gente a querer opinar o a contar sus experiencias.

El tema delicado para Gerardo es la religión, y el la ha sabido tratar de una manera espléndida, ya que en lugar de fastidiar y aludir a la gente, ésta la mayoría de veces se siente instruida con sus comentarios, algunas personas aparentan duda, otras mucha incredulidad y otros simplemente creen lo que dice.

Lo fructífero de este actor es que causa en la gente reflexión y opinión, no importa si ejerce o no sus consejos o mensajes o si trata de cambiar su perspectiva de vida, lo verdaderamente importante es la comunicación que se genera en este espacio, el intercambio de pensamientos y opiniones.

Gerardo también tiene su fuerte opinión acerca de la falta de apoyo de las autoridades a este espacio. Los obstáculos que pone el Municipio para la entrega de permisos, la falta de espacios, y el abandono del parque como sitio de arte.

Para él es más fácil llenar con mil personas un partido de fútbol que llenar una sala de teatro.

5.3.3 Mauricio “La Estrella”

Desde una mirada interna de la construcción de sentidos de Mauricio Estrella Arcos, uno de los teatreros del Parque El Ejido, se puede afirmar que su percepción del mundo está basada en prácticas cotidianas construidas de acuerdo a la realidad que le ha tocado vivir.

El realizar un teatro de protesta y queja social tiene una razón de ser, ya que el mismo se construye de acuerdo a las percepciones que Mauricio Estrella tiene en cuanto a su entorno y prácticas cotidianas, ya que en este espacio, es precisamente, donde se da a conocer las percepciones que tiene de su vida, siendo ésta lejana a los lujos y comodidades.

El campo de trabajo de Mauricio Estrella es el teatro y es precisamente esta actividad artística, la que le permite transmitir sus vivencias, opiniones y posturas frente a la vida. Estrella toma muy en cuenta las desigualdades sociales en cuanto a su repertorio; así como el tema de la migración, el alto costo de la vida, la cotidianidad de la gente y aquello que caracteriza a la cultura.

Todas estas manifestaciones de temas en su trabajo, dejan entrever que Mauricio Estrella siente como la mayoría de personajes a los que representa y así lo ha afirmado al decir que se “siente parte del público que acude al teatro”.

Mauricio tiene una lectura específica de la realidad y ésta se halla atravesada por problemas tan cotidianos como los que vive la clase media en el país. Este artista tiene que cancelar como todos los ciudadanos deudas pendientes, pago de arriendo y servicios básicos. Ha convivido con la migración, conoce la pobreza e imagina la inconformidad de la gente que hace acudir al exilio.

Tiene una determinada percepción del teatro que realiza, pues señaló que le molesta que la gente juzgue su actividad como algo insignificante. Cree que el trabajo del teatro es una de las actividades más difíciles de realizar, por lo cual no apoya que la gente piense que es un ‘payaso’ en vez de un teatrero, lo que deja entrever que Mauricio tiene la percepción que un payaso se acerca a la risa y no a exponer temas de la realidad como lo hace su teatro.

Tiene la convicción que nunca abandonará El Ejido como espacio en donde realiza su trabajo profesional. Ama este lugar, porque cree que todas las personas sin distinción social pueden acudir a presenciar su representación artística. Esta idea confirma que Mauricio propone un teatro social, enfocado para el sujeto, para su diversión y entretenimiento, dejando para segundo plano el aspecto económico que implica el cobrar entrada para asistir a una obra teatral.

Incluso Mauricio manifestó que se siente más a gusto cuando actúa en el parque que cuando realiza presentaciones en espacios determinados como teatros de la capital porque señaló que en El Ejido, puede ser él mismo y sentirse más cómodo con sus representaciones, aunque también dijo que las mismas pueden ser presenciadas por cualquier clase de público.

De la oferta que hace su trabajo, Mauricio no cree que *su teatro* pueda mejorar o cambiar la realidad del país. Solamente está seguro que la actividad artística en el parque ayuda a la gente a distraerse y olvidar los problemas por un instante. No pretende que *su teatro* trate de cambiar la realidad, solamente que entretenga a su público, pues Mauricio considera que el teatro que realiza no debe perder nunca la chispa que posee, al arrancar una sonrisa a la gente, hacerlos divertir y reír de sus propios problemas.

Esta es la manera en la que Mauricio mira la vida, desde una perspectiva de humor y aunque el momento de permanecer serio, lo hace sin problema, cree que la vida no es tan complicada como siempre se la trata de ver. “Es importante ver los problemas con positivismo”, dice.

La construcción de sentidos de Mauricio Estrella, entonces nace de sus prácticas cotidianas, de la relación con su público, de las vivencias que mantiene con su esposa y sus hijos, de las enseñanzas que le deja la cultura y de todo aquello que conforma la sociedad en la que vive.

Defiende al pobre, repudia la injusticia, ama a su familia, a su público y aunque adora la actividad que realiza en el teatro, no cree que el arte pueda renovar la sociedad ni ser parte del desarrollo del que ahora habla América Latina.

Cree en la riqueza del arte y sobretodo en la importancia del entretenimiento y de las prácticas teatrales. Para Mauricio, el teatro debe ser tomado en cuenta con la debida importancia que merece, es decir, valorarlo como una real actividad artística pese que se realice en el parque y que no se ajuste a la visión elitista que en siglos anteriores se tenía de esta actividad.

5.4 La construcción de sentidos del público en el ruedo

El parque El Ejido, es un lugar público, miles de personas transitan por este espacio, con diferentes fines y actividades.

El teatro está en medio del parque, atrayendo a una multitud de gente de lunes a viernes, con personajes divertidos, con humor y diversión.

No existe una cifra aproximada de la gente que se encandila con el teatro, todo el tiempo gente va y viene, es un espacio constante que recibe y ve partir a cientos de personas de diferentes edades, clases sociales, ideologías, etc.

Para el estudio de esta investigación es necesario saber que es lo que piensa la gente que asiste al ruedo del teatro el Ejido, antes, durante y después de la actividad teatral para de este modo, obtener datos que puedan dar información de las construcciones de sentidos del público.

En primera instancia; son hombres y mujeres de todas las edades los que visitan el teatro, para este estudio se tomó en cuenta a la gente desde 15 años en adelante, ya que es el público mayoritario y continuo del parque.

5.4.1 El joven público en el teatro del parque (Edad 15 y 20 años)

El teatro del parque acoge a todo tipo de gente y de toda edad, los jóvenes son un importante público que asiste al teatro. Cada día se encuentra a nuevos estudiantes de distintos colegios y universidades cercanas al parque. La mayoría de jóvenes piensa que este teatro es para toda clase de público y por ello su asistencia.

El actor que más acogida tiene para los jóvenes es Carlos Michelena porque ser el más divertido y gracioso, este actor tiene mucha experiencia en el teatro de la calle, le sigue Gerardo que muestra la realidad de la gente, Manicho y Paolo son los menos conocidos por los jóvenes.

Muchos de los estudiantes que concurren son hombres, el 10 por ciento de los hombres de 15 a 20 años de edad asisten más de dos veces por semana y las mujeres en un 78 por ciento, no visitan regularmente el teatro del parque.

La mayoría de los jóvenes varones, esto es un 90 por ciento, gustan del teatro que se hace en el Ejido, asisten al parque más que por otro motivo por diversión. Y el 67 por ciento de mujeres tiene también un gusto por el teatro, un 78 por ciento comentan que es entretenido. Estos jóvenes piensan que ésta actividad refleja la realidad, los muchachos en un 14 por ciento. Las chicas por su parte en un 11 por ciento comentan argumentos similares.

El 100 por ciento de mujeres afirman que el teatro del parque El Ejido es para cualquier persona que asista, sin importar la clase social a la que pertenezca, los hombres opinan esto en un 95 por ciento. Por lo tanto, las personas que asisten al parque pueden comprender fácilmente este tipo de función, queda reafirmado entonces que el teatro del parque El Ejido no es excluyente, ya que la gente que asiste se siente incluida como público.

Además de la alegría y la diversión que se experimenta con los diálogos de los teatreros, a los jóvenes hombres en un 57 por ciento les provoca reflexión, lo mismo sucede en las mujeres en un 44 por ciento.

Los jóvenes varones en un 36 por ciento y las mujeres en un 55 por ciento, piensan que el teatro que se expone en el parque es una forma de protestar frente a los problemas y menesteres que cada individuo vive en su cotidianidad, por lo tanto, el teatro del parque para estos jóvenes tiene una perspectiva de denuncia social, esto significa que no se ha olvidado el sentido con el cual el teatro salió a las calles a impartir su arte.

Con el contenido del teatro, la gente tiende a pensar en la injusticia de la sociedad los hombres en un 29 por ciento, mientras que las mujeres en un 55 por ciento, es como una especie de concienciación la que recae en los espectadores del teatro, ya que, los lleva a pensar en que pueden contribuir para la construcción de una sociedad que brinde mejores oportunidades de vida, esto en un 64 por ciento es evidente en los hombres y en las mujeres en un 82 por ciento.

Estos resultados son fehacientes y demuestran que para los jóvenes es importante una contribución hacia el mejoramiento de la sociedad en la que se desenvuelven, sin embargo, existen cifras que en una minoría apelan a que este teatro no tiene ninguna vinculación con la concienciación de las personas. Los hombres lo piensan en un 36 por ciento y las mujeres en un 18 por ciento.

Los jóvenes piensan que es necesario retribuir con dinero a los actores por el espectáculo teatral realizado, porque es su trabajo y se merecen un ingreso para mantener a sus familias además que es un incentivo para los artistas.

Asimismo, para los jóvenes el teatro, es un espacio para compartir con otras personas, distintas experiencias y opiniones, es un lugar donde se puede conocer y relacionar con los demás.

Las mujeres son las que más convicción tienen para el teatro de la calle, ellas están gustosas de que se lo exhiba en el parque, esto lo afirman el 100 por ciento de ellas, mientras que solo el 79 por ciento de los muchachos piensan de este modo.

A pesar de tener una muy buena acogida como lo muestran las cifras, el público tiene distintos comentarios alrededor del trabajo de los artistas populares. Para las mujeres es necesario que el ruedo en el parque contenga más y mejor vestuario y maquillaje para sus continuas presentaciones, además creen que es necesario que más artistas presenten su obra en este espacio. Los varones también coinciden con este aspecto en un 36 por ciento, lo que significa que para un fuerte porcentaje de espectadores es muy importante la presentación de los artistas y su representación en escena.

El contenido variado y creativo de las obras, es importante para las mujeres en un 18 por ciento y para los varones en un 44 por ciento, es decir que los hombres (15 a 20 años) les interesa más que el espectáculo, el contenido de la obra y a la mayoría de mujeres le agrada más el espectáculo teatral y la estética.

Para la mayoría de espectadores es importante que el teatro del parque El Ejido reciba apoyo, para las mujeres la cuestión es directa, ellas afirman en un 55 por ciento que yendo al parque continuamente a ver sus obras es una buena solución y apoyo, para el 57 por ciento de los hombres, el apoyo debería venir directamente del Municipio de Quito. El 36 por ciento de hombres y de mujeres piensa que es necesario que a los artistas se les ofrezca más talleres para elevar mucho más su nivel de conocimiento y de actuación.

Lo más importante del teatro que se imparte en el parque EL Ejido, es el mensaje, la enseñanza, y para el 45 por ciento de las mujeres el teatro les enseña a valorar su cultura y su identidad, para el 79 por ciento de los hombres el caso es igual.

El teatro tiene un sentido en la gente que acude al parque, el primero la concienciación y por otro lado la enseñanza.

5.4.2 Un público concurrente (21 a los 40 años)

El público que más acogida tiene por el teatro del Ejido son los jóvenes adultos; estudiantes universitarios, profesionales, trabajadores, amas de casa, vendedores informales, etc., de entre 21 años de edad hasta los 40 años. La concurrencia de este público es considerable y es mayoritaria con respecto a los espectadores de otras edades fuera de los 21 y 40 años.

Son hombres en su mayoría los que visitan el parque, el 48 por ciento de ellos, tienen una concurrencia asistida, mientras las mujeres en una minoría son el 39 por ciento.

El 41 por ciento de los hombres asisten por diversión y entretenimiento, el 33 por ciento por descanso de horas laborales. El 22 por ciento dice que es más accesible económicamente ir al parque que ir a una sala de teatro. En las mujeres el 44 por ciento asiste por diversión y el 33 por ciento acude al parque por descanso en sus horas de trabajo.

Consecuentemente, este espacio es considerado un lugar neto para la diversión, el entretenimiento y el alejamiento del estrés, las horas laborales y los estudios.

El 70 por ciento de hombres tienen como favorito a Carlos Michelena al igual que las mujeres, ellas lo prefieren en un 67 por ciento. Lo distinguen porque es gracioso y es el más conocido a nivel nacional, además porque es un artista que muestra la realidad en la que vive el pueblo.

El 89 por ciento de mujeres afirman que el teatro del parque El Ejido es para todo público, sin importar la clase social a la que pertenezca, los hombres opinan esto en un 96 por ciento. La mayoría de los espectadores piensan que es un espacio al cual asiste desde un profesional hasta un vendedor informal, sin importar la clase social, el nivel de estudios, ni la ideología, esto hace al teatro del parque incluyente, accesible y agradable, pues ayuda a la relación y convivencia entre distintas personas.

La reflexión es uno de los temas importantes que aborda el teatro del parque así lo creen el 48 por ciento de los hombres y el 44 de las mujeres, no solo es alegría, que en general es lo que provoca el actor y su obra en los muchachos en un 89 por ciento y en las mujeres en un 44 por ciento de las mujeres encuestadas, existe también nostalgia e indignación, en menos porcentaje para los dos casos.

El teatro del parque El Ejido, su contenido es una manera de protestar y rechazar las injusticias que vive la gente día a día, eso piensa el 56 por ciento de las mujeres y el 39 por ciento de los hombres, las mujeres piensan en un 84 por ciento que está en las

manos de la ciudadanía tratar de ayudar a la transformación de la sociedad, los hombres apoyan esta idea en un 71 por ciento. Por otro lado, para el 29 por ciento de los hombres el teatro del parque el Ejido es sólo mero entretenimiento y no causa ningún aporte para el cambio o transformación social, tan sólo para el 4 por ciento de las mujeres esto es igual.

Entonces, la gran mayoría del público entre los 21 y 40 años piensan que el teatro del parque colabora con la concienciación de la gente, esto significa; entender los problemas de los demás y tratar de ser mejores personas, respetando, considerando y escuchando al otro. Esto se podría lograr con más participación de la ciudadanía aseguran los hombres en un 29 por ciento, ya que trabajando por la transformación social se disminuiría la discriminación y la exclusión afirman los hombres en un 32 por ciento.

Consecuentemente, el teatro del parque El Ejido colabora con la valoración de la cultura, esto significa que a través del teatro, se puede conocer más las experiencias de la gente, su forma de vida, su pensamiento, pues es el material del artista, y lo representa en su obra frecuentemente, de este modo, el espectador va identificándose con el contenido de la obra y hace que valore y ensalce su cultura e identidad, esto opina el 52 por ciento de los hombres y el 60 por ciento de las mujeres.

El apoyo del público es alto, el 100 por ciento de hombres y mujeres, están de acuerdo en remunerar con dinero el trabajo realizado por los teatreros, esta es una motivación para que se siga con la labor de abrir espacios para el entretenimiento, la reflexión y la relación social entre ciudadanos.

El arte, el teatro del parque es muy apoyado y es demandando por muchas personas, un 24 por ciento de hombres alienta a que el teatro continúe en el parque y un 96 por ciento de mujeres actúa igual. Para el público que se concentra en el ruedo día a día, el arte es para todos y está abierto para aquellos que no pueden acceder a una sala de teatro.

Es importante ya dentro de la representación, el espectáculo que se brinda a la gente, es elemental presentar una función estética para que el público se entusiasme y se quede durante todo el número, esto opinan las mujeres en un 44 por ciento, por otro lado, para

los hombres en un 29 por ciento es importante el contenido de la obra, esto significa la diversidad de temáticas, la variación de argumentos y bromas del actor, esto con la finalidad de entretener al público que va seguido al parque y que con frecuencia son hombres.

Es así como se conseguirá un número mayúsculo de espectadores que respalden incondicionalmente el arte, el 40 por ciento de mujeres y el 47 por ciento de los hombres creen que el apoyo directo para con los teatreros es el asistir a sus espectáculos, siempre y cuando estos brinden entretenimiento con el espectáculo y las temáticas.

El mejoramiento profesional es otro punto que tratar, las mujeres en un 36 por ciento creen que es necesario que los teatreros eleven su nivel teatral y profesional y los hombres lo dicen en un 18 por ciento.

Abrirles espacios en salas privadas es otra opinión del público del teatro, sin embargo son pocas las personas que piensan esto, el 20 por ciento de mujeres y tan sólo el 6 por ciento de los hombres, lo que recalca la acogida del público por los teatreros en el parque.

5.4.3 El público del otoño (41 años en adelante)

La cantidad de público que pasa los cuarenta años es escasa frecuentemente, tanto en hombres como en mujeres. Sin embargo, este público tiene una habitual asistencia al parque, sobre todo los hombres a comparación de las mujeres que tienen poca concurrencia. A este público le gusta mucho el espectáculo que brindan los actores, para ellos es un lugar netamente de diversión, es un espacio donde se puede compartir y conocer a mucha gente. Para el 41 por ciento de los hombres el teatro es parte de su diversión y entretenimiento, asimismo para el 50 por ciento de las mujeres.

En otra perspectiva el teatro del parque El Ejido en su contenido ofrece a sus espectadores momentos de reflexión, eso lo comentan el 50 por ciento de las mujeres, ellas afirman que este espacio ayuda a que la gente piense en la sociedad en la que

vivimos e intente cooperar con el cambio, frente a ello solo queda la concienciación más no los actos.

En esto también concuerdan el 29 por ciento de los hombres que creen que es importante la participación, porque así se pueden gestionar cambios en la sociedad.

El 100 por ciento de hombres y mujeres piensan este teatro es para toda clase de público, este teatro entonces es un espacio que recibe a todas las personas que buscan diversión, que visitan coincidentalmente el parque, y en fin, para todos los que alguna vez se quedaron en el ruedo.

Para este público el favorito es Carlos Michelena por la trayectoria, la personalidad y su obra. Son conocedores de otros artistas como Gerardo y Manicho, no obstante se quedan con su preferido.

La alegría que transmite el espectáculo es evidente para los hombres y las mujeres que asisten, también este lugar se convierte en un circuito de expresión y correlación, motivos que impulsan al público a remunerar a los artistas.

Por ello, el 100 por ciento de las mujeres opinan que el teatro debe permanecer en el parque, por la apertura que se da a la gente y por la gestión que desarrolla este espacio, que es diversión, reflexión y comunicación, para ellas al teatro del parque no le falta nada, los hombres en un 29 por ciento están de acuerdo en que el teatro continúe en el parque porque este brinda momentos de alegría al transeúnte y porque a estos espacios pueden asistir todo tipo de gente. Lo que les parece necesario al 29 por ciento de hombres es manejar el contenido de una forma variada y diferente cada vez, esto para darle más dinámica y diversidad al número teatral.

Al tener el teatro tanta aceptación por la gente, es consecuente la colaboración con los artistas y la asistencia frecuente, además del apoyo económico cuando los teatreros pasan “el sombrero”.

De todo este proceso teatral, los espectadores de este grupo, en el caso de los hombres afirman el 65 por ciento que les ayuda a valorar su cultura e identidad, para las mujeres

esto sucede en un 100 por ciento, de modo que el teatro del parque El Ejido cumple con una labor social y cultural.

5.5 Construcción de Sentidos y desarrollo

El desarrollo humano y la construcción de sentidos son dos aspectos que se hallan íntimamente ligados, pues ambos se fundamentan en el campo de la realidad, de los saberes cotidianos y de la experiencia humana.

En cuanto a la construcción de sentidos, es importante afirmar que todo lo que concierne a este aspecto se construye en base a la cultura y que esta a su vez está respaldada por el accionar humano que se construye con cada uno de los individuos que al tener una percepción personal sobre el mundo transmiten la misma y la comparten con otros individuos, socializando sus experiencias y dando como resultado la producción de sentidos inherentes a todos los sujetos de un entorno.

De igual manera, el desarrollo es un proceso que busca mejorar las condiciones de vida del sujeto en todo su desenvolvimiento. Hablar de desarrollo, no es enfocarse en las antiguas concepciones de este término desde la economía, sino dar una mirada actual a la concepción renovada del término, que no entienda al desarrollo solamente desde el progreso económico, sino también desde el humano y desde una confluencia de ambos.

Sin lugar a dudas, el neoliberalismo y el actual sistema económico de mercado en los países subdesarrollados como el Ecuador, ha dado un giro contrario a lo que se pensaba que podía llegar en términos de progreso para los países. Si bien es cierto que el neoliberalismo ha generado un amplio proceso intercambio económico y de competencia, también ha colaborado para que se de un reparto de bienes muy injusto en las sociedades actuales.

Es en este punto, en donde el término ‘desarrollo’ ya no viene ligado solamente al término económico, sino también trata de tomar en cuenta al sujeto como tal y no como objeto de mercancía. El desarrollo entonces se entiende como un proceso que liga varios aspectos de la realidad como las dimensiones culturales, el aspecto social, económico y políticos de los pueblos.

Partimos de una concepción de desarrollo no concentrada exclusivamente en lo económico, aunque sí debe contener este aspecto. Asumimos la profunda interrelación entre las diversas dimensiones de la vida social, es decir, la economía, lo social, los procesos culturales y la política donde los sujetos humanos debieran decidir y conducir el tipo de sociedad que deseen producir, con libertad. Lo que significa involucrar el desarrollo humano de las personas y de sus relaciones, contando con su participación e involucramiento. Supone una voluntad de buscar cambios concretos, inclusive en la vida propia, que unan al mundo individual con el colectivo, el objetivo con el subjetivo y el social con el personal ¹⁵²

Partiendo de esta concepción, el desarrollo se relaciona implícitamente con el ser humano y por ende con la construcción de sentidos, al ser ésta también una característica propia del sujeto.

Como se dijo con anterioridad, la construcción de sentidos es una interpretación subjetiva e intersubjetiva de la realidad realizada por el sujeto, por lo cual funciona con la cultura y todos los agentes que permiten el accionar del ser humano.

Dentro de la construcción de sentidos del individuo, una característica común del mismo, es avocarse hacia la cuestión del progreso y el crecimiento personal, siendo ésta un aspecto solamente humano. Esta construcción de sentidos es muy cercana a la concepción de desarrollo que Rosa María Alfaro propone y en la cual se basará el presente estudio.

La construcción de sentidos y la concepción de desarrollo, no son procesos lineales, ya que son bastante complejos porque dependen de cómo se presenten las situaciones cotidianas, los escenarios en los que se desenvuelvan y los conflictos que se presenten; sin embargo el desarrollo está para subsanar estas condiciones y promover una mejor calidad de vida. El desarrollo plantea progreso humano, consenso, concertación y una mejor comunicación, tomando en cuenta los ejes económicos, políticos e ideológicos de los pueblos y promoviendo sobre todo la participación humana por igual.

¹⁵² ALFARO, Rosa María. Op. Cit. p. 11

Así el crecimiento significa resolver conflictos, tales como pobreza ante productividad, autoritarismo versus democracia, orden frente a desorden, confianza contra desconfianza, violencia versus paz, solidaridad ante aislamiento social, discriminación versus igualdad, experimentación propositiva contra identidad negativa, etc. tales tensiones funcionan como dinámicas motores que impulsan el desarrollo, entre rupturas, evoluciones y crisis¹⁵³

No solamente las posturas de Rosa María Alfaro son aquellas que posibilitan entender al desarrollo desde la perspectiva social, ya que en los últimos años, se han elaborado múltiples estudios en los países de Latinoamérica que definen al desarrollo desde las experiencias de los pueblos y no desde el ámbito económico.

Según el informe Anual de Desarrollo Humano de 1990 de la Organización de las Naciones Unidas, el desarrollo es “un proceso de vida que permite contar con alternativas u opciones de selección para las personas. Las aspiraciones de las personas pueden ser muchas, pero fundamentalmente se refieren a tres: (a) la búsqueda de conocimientos; (b) la posibilidad de tener una vida prolongada y saludable; y (c) tener acceso a los recursos que permitan un aceptable nivel de vida. Es a partir de estas tres finalidades que se derivan muchas otras”¹⁵⁴

El desarrollo siempre estará enfocado a fortalecer las condiciones de vida de los individuos y a mejorar las prácticas cotidianas de los mismos en conjunto para que de esta manera se promueva mejores condiciones de vida para las personas, tal como lo afirma el documento de las Naciones Unidas. Es importante destacar que el desarrollo en las sociedades actuales, debe ser medido en base a su discurso ideológico, que en este caso sería el de una sociedad democrática, en donde se debe incluir las prácticas institucionales y del Estado dentro del manejo de la ciudadanía.

¹⁵³ ALFARO, Rosa María. Op. Cit p. 12

¹⁵⁴ REYES, Giovanni E. ,*Comercio y Desarrollo: Bases Conceptuales y Enfoque para América Latina y el Caribe*, www.zonaeconomica.com/concepto-desarrollo

Entonces, no es posible apuntar al cambio y al desarrollo sin asumir a la vez la generación de democracia y la formación de institucionalidades fuertes, la existencia de redes de agrupación de diverso tipo que adquieran fuerza y sostengan “desde abajo” a la sociedad misma. Ninguna transferencia será medianamente útil, si no se asume esta perspectiva que asegure continuidad y transformaciones de mayor alcance¹⁵⁵

Una característica del desarrollo, es que se trata de un proceso que busca sobre todo participación de cada uno de los actores que conforman la sociedad, lo cual resulta bastante complejo, pero no imposible de realizarlo. Uno de los puntos principales para lograr una participación de la ciudadanía, es fomentando el diálogo, una característica que se halla bastante desgastada en la sociedad debido al individualismo y a la crisis comunicativa por la que atraviesan los pueblos.

Con la comunicación y el diálogo se gestan procesos que dan lugar a una participación ciudadana y a una concienciación del verdadero rol, que deben seguir los individuos dentro de la sociedad, ya que no deben ser entes pasivos que miran externamente los problemas, sino ser parte activa de ellos.

Para hablar de ‘desarrollo’, es necesario pensar desde ‘el otro’; es decir concibiendo a la alteridad como una característica necesaria para que se generen procesos en beneficio colectivo que tengan cambios perdurables y no simples parches a corto plazo.

Por ello es necesario comprender el desarrollo como una práctica no necesariamente institucional, sino más bien propia y a la vez colectiva. Los individuos deben proponer cambios reales, haciendo hincapié en temas que deben ser resueltos prioritariamente como: salud, educación, vivienda, derecho a la libertad, al arte y a la recreación.

Debido a la poca atención que se ha dado a estos aspectos América Latina, han surgido una infinidad de proyectos de desarrollo al servicio del ciudadano. Con el auge de las ONG's (Organizaciones no Gubernamentales), las propuestas de desarrollo también han tomado un vuelo y se han instalado como prácticas profesionales; sin embargo, las mismas no solo requieren ser entendidas desde una visión institucional sino ligada a la práctica del ciudadano como parte de su crecimiento personal.

¹⁵⁵ ALFARO, Rosa María. Op. Cit. p. 56 -57

Aunque las Organizaciones No Gubernamentales, muchas de las veces no responden a intereses colectivos sino a los de grandes empresas internacionales que las lideran, han dado el mensaje a la ciudadanía acerca de la necesidad de elaborar propuestas de desarrollo, lo que ha provocado que no solo estas organizaciones sino campañas barriales, confederaciones estudiantiles y colegiaturas reúnan esfuerzos y buscan alternativas que beneficien a la colectividad.

[...]ser agente de desarrollo es más que ser un sujeto especializado en el mismo o un burócrata del discurso, como tampoco la experiencia de la organización popular necesariamente aporta a su conversión en actores del mismo. Esos tránsitos, de unos para pasar de una visión administrativa a una más humana y social, como de otros para mirar no sólo el beneficio propio, sino el de los conjuntos y de la organización de la vida misma de la comunidad, exigen propuestas pedagógicas más afinadas. Se requiere, entonces, garantizar estas mutaciones indispensables¹⁵⁶

Lo indispensable en las propuestas de desarrollo, es que las mismas no se queden en ideas vagas sino se conviertan en procesos reales de cambio, que no se queden en discursos efímeros, sino que den como resultado acciones concretas para construir relaciones perdurables que prioricen el discurso humano en todas las relaciones que beneficien al sujeto en su crecimiento con EL OTRO.

5.6 El teatro como enseñanza

En los años sesenta, algunas artes en Quito por medio de sus obradores, comenzaron a buscar espacios no comunes para su presentación, era la búsqueda de nuevos espectadores, de ese público que difícilmente por diferentes motivos iría a un evento teatral, musical o pictórico.

Carlos Michelena estaba entre los artistas que cambiaron la forma, el contexto, el diálogo y otros elementos de su arte, para vincularse mejor con el público que recorre las calles y que es espectador de su trabajo.

El parque El Ejido acogió a muchos más artistas. El parque era el testigo de faquires, malabaristas, titiriteros y teatreros. Era un gran espectáculo el que se ofrecía años atrás, en los inicios del arte en El Ejido.

¹⁵⁶ ALFARO, Rosa María. Op. Cit. p 63

Los artistas que tomaron al parque como un espacio de arte, tenían un argumento muy bien construido para explicar el porque estaban allí, ocupando las calles, las plazas y los parques.

Esta generación artística y sobre todo teatral, tuvo diferentes perspectivas de progreso, buscaron nuevos sectores sobre todo populares para sus presentaciones.

La necesidad de los artistas de las décadas del sesenta, setenta y ochenta, era principalmente llegar a todos, tratar de revolucionar pensamientos y trascender a nuevas actividades de vida. El contexto de esos años tanto en el Ecuador como en Latinoamérica sobre todo en los años setenta fue la principal influencia para este tipo de actividades.

[...] el arte en la calle tenía una excelente identificación, era un arte que tenía un objetivo, que tenía una meta, tenía una razón de ser, era una razón de ser, era una arte que nacía del pueblo justamente por las condiciones políticas, económicas y culturales en que este pueblo se desenvolvía.¹⁵⁷

El arte teatral siguió con su trayectoria en parques, plazas, calles, etc., y en este recorrido adquirió otros sentidos, nuevas temáticas que siguen el contexto que vive el pueblo, se fueron adhiriendo otros materiales, personajes, sentimientos, etc.

Ahora los artistas con respecto al teatro son pocos, pero la cantidad de gente que los visita es constante.

En medio del ruedo, es común encontrar desde niños hasta ancianos, todos riendo con las ocurrencias, chistes y relatos de los teatreros.

El teatro en el parque El Ejido, sin duda ha tenido una amplia trayectoria y con el devenir de los años se ha ido estructurando de acuerdo a las necesidades del público los teatreros y se ha sujetado a la sociedad y contexto actual.

[...] yo creo que el capital pretende corromper a esta manifestación popular y ha pasado a formar parte de una distracción inofensiva a la que quiere llevarle el arte; para que la poesía, el arte no diga nada, no denuncie las vicisitudes del pueblo.¹⁵⁸

¹⁵⁷ PINO, Iván, Op. Cit. p. 53

¹⁵⁸ Ídem, p. 43

El chiste, los cachos, el ingenio para hacer reír, son los principales piezas del teatro del parque El Ejido de estos tiempos.

La risa es uno de los elementos importantes que se han desarrollado en este espacio, por lo tanto, el primer paso gigante que da el teatro, el primer acto de enseñanza es; enseñarle al público nuevamente a reír.

Si bien es cierto, no está ya el sentido de concienciación total que en un principio manejaba el teatro y el arte de la calle en general, los tiempos han cambiado para el teatro del parque, por la coyuntura social, las formas de vida actuales, los pensamientos y generaciones.

El teatro ya no es el mismo, pero adoptado otra configuración, otro aspecto, que ha sido aceptado por el público que asiste al parque y de muy buena manera. Incluso el 53 por ciento de las personas que asisten al parque afirman que este espectáculo les hace reflexionar la realidad que vive la sociedad, los problemas, las injusticias, el hambre, el desempleo, la desigualdad, por lo tanto, el teatro del parque tiene temáticas que también colaboran con la conciencia. Esto lleva al 55 por ciento del público a querer obrar a favor de un mejoramiento social, comenzando por los espacios cotidianos, como el hogar, el trabajo, el colegio, la universidad, sin embargo, estos hechos no tienen asegurado una realización efectiva.

El público se encuentra con el espectáculo del parque, con los teatreros y se forma un intercambio real. Si es del gusto del público, la gente se quedará hasta el final, y si no, no existe inconveniente en irse. La risa, la diversión es un placer inmediato, y si el teatrero logra esto asegurará su público. No sólo se gana la atención del espectador, sino también la complicidad, la alegría y hasta el corazón.

Los aplausos son el resultado de ésta relación actor – público, en el parque no viene solo al final, puede venir en cualquier momento, cuando el espectador lo crea, cuando sinceramente se piense que hay que felicitar a los actores.

Las temáticas usadas para esta actividad son múltiples, abarcan todo tipo de historias, aspectos cotidianos, vivencias, contextos, pensamientos, etc., no hay límite para el ingenio de las mentes de los teatreros, cuando de hacer reír se trata.

Un gesto invaluable el de reír en medio de todo el estrés, los horarios, los problemas que aquejan al transeúnte que camina por el parque.

La mayoría de la gente que visita el teatro del Ejido son hombres alcanza a un 62 por ciento por sobre las mujeres, que es tan solo el 37 por ciento, estos datos incluyen las edades entre los 15 hasta los 40 años en adelante.

La gente que circula por El Ejido hace casi siempre una parada en el ruedo, ésta tiene toda la predisposición de quedarse y entretenerse, está siempre atento a la menor gracia de los teatreros para divertirse, para reír el 30 por ciento del público asegura que el estar en el parque en medio del ruedo garantiza tranquilidad y diversión.

Pero no solo es un espacio neto de alegría, es un lugar que transmite mensajes, que tiene un contenido dentro de sus obras para ser transmitidos al público.

El 89 % del público piensa que el teatro del parque les impulsa a mejorar como personas para tratar de tener una sociedad más igualitaria, sin pobreza, desempleo, etc. Para el público, el teatrero resalta el respeto, la solidaridad y en definitiva la humanidad. Esto es de importancia ya que, aún el sentido económico no prima en lo absoluto en lo social dentro de las temáticas que se desarrollan en este espacio.

La sola presencia del actor en la calle es una expresión de denuncia y compromiso, El solo hecho de estar en la calle, el en parque, en la plaza, etc., llevando un teatro con diversión y humor a lugares distintos y no convencionales, es un compromiso social; el acto de cautivar al espectador y producirle ese hueco existencial en su vida, en el cual por un momento se llena de poesía, de alegría, de tranquilidad, es un logro social.

El actor callejero por el hecho de estar conectado con la realidad, con las culturas populares, comprende al público, ya que de alguna manera los artistas solicitan una mejor condición social y económica para todos. Estos son los elementos que utiliza el

actor para estructurar sus obras, y transmitir las en el parque. El teatrero tiene una relación con el arte y la realidad de una manera más genuina y real.

Es un teatro de relación, de participación, en el cual el público tiene un papel importante al ser el espectador y participante en el diálogo, las bromas, los consensos y los desacuerdos.

Por medio del teatro, el actor colabora con el crecimiento personal, y la concienciación de las personas con diferentes situaciones sociales, políticas y económicas. Es un aporte a la razón y al corazón.

Es evidente en todo el público que asiste al teatro que tienen un gusto especial por este espectáculo, unos menos que otros pero es indiscutible que al 100 por ciento del público le gusta.

Con esta simpatía por el teatro, el público aprende de las palabras, los actos y entremeses que ofrecen los actores. El 14 por ciento del público a través del teatro toma conciencia de la injusticia de la sociedad, de la falta de oportunidades para muchas personas, en el trabajo, la educación, sobre todo.

El 60 por ciento del público está por otro lado, experimenta con el teatro tácticas de valoración y revitalización de su cultura, además de un apego por coyuntura y un fortalecimiento de su identidad.

La alteridad es otro factor importante, el 29 por ciento de la gente que visita este espacio, está inclinado a pensar que a través del teatro puede comprender y la vida de los otros seres humanos que le rodean.

Asimismo tan solo el 9 por ciento piensa que este espacio o es generador de ninguna enseñanza y que no colabora con la mentalidad de ninguna persona.

El teatro contribuye con ciertos puntos que ayudan en las actividades mentales, sentimentales y en la conciencia de muchas personas, sin embargo este espacio no

muestra ser la solución, ni el lugar de propuestas certeras, ni mucho menos aparenta ser un el método que transparentará el mundo de la vida, ante los ojos del ser humano. Es un aporte a la conciencia, al entretenimiento, a la alegría, al humor, a la proximidad social.

VI. CAPÍTULO

CONCLUSIONES

1. El teatro del parque El Ejido en primera instancia es un generador de sentidos, porque este es uno de los tantos espacios sociales que se encuentran en el medio y en donde se desenvuelven los seres humanos y construyen relaciones con sus semejantes. Este espacio al ser parte de la realidad permite al individuo crear distintos sentidos, imaginarios y connotaciones que le ayudan a entender la realidad.

Las distintas formas de comunicación que utiliza el teatrero para su espectáculo constituyen la base fundamental para la construcción de sentidos del público que presencia el ruedo. Estos sentidos provocan que el espectador se familiarice con el ambiente del parque, esto significa que el público conozca quienes son los artistas, cuáles son sus obras, qué es lo que caracteriza a cada teatrero, así mismo que comprendan el proceso del teatro del parque, sus jornadas y recorridos.

Esto tan sólo lo pueden experimentar las personas que asisten al parque y que forman parte de los procesos comunicativos, como la palabra, la comunicación no verbal, la vestimenta, elementos que connotan el funcionamiento del teatro en el Ejido.

Un teatro de la calle, al aire libre tiene muchas dificultades así como también varios logros. Conseguir que a partir de las obras teatrales, las palabras y los gestos se pueda conocer y connotar las vivencias del parque es parte importante del trabajo teatral.

Como segundo punto estos procesos comunicativos permiten que el público pueda pensar en el otro, en su semejante.

Los presentes en el ruedo a través del diálogo que se provoca en el mismo, pueden entender las experiencias otras personas, transmitir sus vivencias propias, sus pensamientos y reflexiones hacia otros sujetos que los escuchan.

El proceso más valioso que genera el teatro del parque es la comunicación, porque es aquí en donde el teatrero se muestra con su discurso y representación teatral, que son procesos comunicativos, y en donde utilizan diferentes técnicas para llegar a la gente y provocar una verdadera comunicación con el público.

Por lo tanto, la relación surge entre los espectadores del público y entre ellos y el teatrero, el ejercicio de comunicación es esencial dentro del ruedo.

De allí, de los procesos comunicativos, devienen los sentidos del público, que abordan el entendimiento de perspectivas de vida distintas, en donde se conocen otros problemas y se escuchan otras opiniones.

Cada ser humano realiza sus conjeturas de acuerdo al contexto o espacio en el que se desarrolla, lo mismo sucede en el teatro del parque, existe un sin fin de connotaciones y sentidos que se construyen dentro del ruedo.

Se ha intentado apuntar a los sentidos más generales, para conocer cuales son los pensamientos y opiniones de la gente con respecto al teatro y su función en el parque y en la sociedad.

La actividad social del teatro es importante, ya que los sentidos construidos conducen muchas veces a pensar sobre los problemas sociales del país y su gente.

Las temáticas aquí son infinitas, pero de cada una presentada en el ruedo deviene una connotación, un sentido y esto ha sido materia para esta investigación.

¿Para qué indagar sentidos? La respuesta es sencilla, es necesario conocer los pensamientos que genera este arte popular, en las personas comunes que asisten diariamente al parque a reír, a ver teatro, un teatro que ha sido muy pronunciado y criticado pero poco estudiado.

Estos procesos urbanos generados desde hace tiempo atrás en la ciudad de Quito, han sido fugaces y olvidados, de ellos no se tiene mayor referencia, más que la calle y algunos recuerdos de las personas que recorren diariamente las avenidas y que han presenciado en algún momento el arte de calle, y que han colaborado con sus monedas y aplausos.

Para esta investigación los procesos van más allá, existen pensamientos, críticas, opiniones, sentimientos que a simple vista no se valoran ni entienden.

La calle, los parques, las plazas, la ciudad, provoca más que tráfico, contaminación y ruido. Está el arte que a través de la comunicación ayuda a extraños a conocerse, a escucharse y quizá entenderse, esa es la labor que se ha descubierto en el teatro del parque El Ejido.

2. La construcción de sentidos que el artista tiene en referencia al teatro del parque El Ejido se puede distinguir desde dos puntos de vista. Una construcción de

sentidos se da a partir de las connotaciones que estos artistas tienen de la actividad que realizan en el parque El Ejido; y la otra sobre el porque continúan haciendo arte en el parque y no en una sala de teatro.

3. Como primer elemento que construye sentidos desde los artistas que trabajan en el parque hacia su pieza teatral se realiza en base a varios elementos que son parte de sus imaginarios personales y que se forman en la realidad. La temática de las obras teatrales de los actores no son sacadas de libros o enciclopedias, son construidas en base a su propia percepción de la realidad. Es en este punto en donde los artistas ligan su proyección artística a la base de sus conocimientos y experiencias.

Los artistas de El Ejido creen que su obra de teatro está cargada de aspectos que suceden en la cotidianidad como la convivencia con la pobreza, migración, solidaridad con el otro, el desempleo, el núcleo del hogar, los problemas sociales, la burocracia, la política sucia, las ocurrencias de la gente y todo aquello que sea parte del sujeto y de su desarrollo como tal.

Un aspecto fundamental que tienen claro los artistas de teatro, es que estas temáticas son las que enganchan a la gente, ya que son situaciones que serán perfectamente entendidas por todos los sujetos que acuden al El Ejido, ya que son parte de su realidad. Estos temas a su vez generan sentidos en el artista, nociones que pueden llevar a la denuncia y al inconformismo, que es precisamente lo que hace la obra teatral que ellos manejan.

Los artistas de El Ejido denuncian una serie de injusticias de la realidad, pero no buscan cambiar a la sociedad, ya que creen que las luchas ideológicas concluyeron y ahora es necesario sobreponer la lucha económica frente a la pelea con la palabra de la 'protesta'.

Es así como los artistas manejan su sentido y su discurso, sin dejar de lado la denuncia verbal. También es necesario señalar que los artistas realizan su obra con el objetivo de entretener al público y de disiparlos de los problemas cotidianos por los que atraviesan. Todos creen que la 'risa' es un remedio infalible contra los problemas que se vive a diario, lo cual resulta rescatable porque enseñan a la gente que una de las mejores salidas a las dificultades es el optimismo.

4. Del porque continúan en El Ejido, existe una respuesta. Los artistas aman este espacio porque ha sido parte de su enseñanza para la actividad teatral. La noción que tienen frente al mismo, es que se construye como un lugar de convivencia más directa con el público. Creen en este espacio porque se contrapone a todo lo que la sociedad actual y el sistema propone. El parque entonces se convierte para los artistas en ese lugar en donde pueden denunciar los problemas que atañen a la sociedad. En sí El Ejido rompe esquemas para los teatreros, ya que no se construye en un espacio limitante para su acceso como los teatros tradicionales, tampoco es un lugar discriminador y menos aún selectivo, sencillamente en un lugar renovador y también el sitio que permite que ellos puedan subsistir.
5. Los artistas del parque El Ejido tienen una ardua labor, diariamente ellos arman el ruedo y exponen sus cortas obras una seguida de otra, entre diálogos, aplausos, el ruido de la ciudad, etc.

Las obras que se exponen en el parque parten generalmente de las vivencias de los teatreros y de las experiencias que ellos pueden percibir o conocer de la realidad de la gente.

Las temáticas también se deben más que nada a la sociedad quiteña y ecuatoriana, a su cultura, sus tradiciones, problemas y alegrías que día a día experimentan los habitantes de este entorno.

Los artistas son bastante observadores, siempre están alerta a lo que sucede a su alrededor, en el parque, en las calles, en los medios de comunicación, en fin en todos los lugares a los que ellos tienen acceso, para así ir construyendo el contenido de su obra teatral, que justamente tiene diferentes temáticas.

Los teatreros del parque, son poseedores de una gran sensibilidad para poder transmitir la realidad de las personas, sobre todo las contrariedades y conflictos que la sociedad percibe a diario. Casos como la desigualdad social, la discriminación, la pobreza, la falta de trabajo son comunes en el contenido de las obras teatrales.

La creatividad de los teatreros se percibe en la forma en cómo ellos representan una situación, el trabajo creativo es colocarle ese matiz cómico y entretenido a casos cotidianos e incluso sin ningún atractivo ni gracia.

Los teatreros no renuevan su obra diariamente, es decir no presentan cada día un nuevo repertorio, es normal que los artistas en algún momento repitan su

función frente a los espectadores. Varios de sus chistes, gestos o diálogos son expuestos durante mucho tiempo y casi a diario.

Es importante apuntar que un trabajo creativo diario es una actividad bastante intensa, por ello los teatreros se permiten estas repeticiones que a la final gustan a muchos espectadores que les solicitan a diario la representación de la misma, la exigencia es del público que solicita las repeticiones en algunos casos.

Sin embargo, el público demanda un repertorio más actualizado e innovador, a pesar de que gustan mucho del espectáculo que brindan los teatreros habitualmente.

La falta de apoyo por las autoridades, la intranquilidad económica que viven los teatreros algunas veces, son motivos para asirse a sus más fabulosos y populares chistes, comentarios, gestos y vestimenta, pues estos aseguran entretenimiento, risas, aplausos y por sobre todo la colaboración económica de la gente y su constante asistencia al parque.

La construcción de sentidos del público hacia las obras de teatro del parque El Ejido se basan en primer término en un eje reflexivo, lo cual demuestra que el mensaje que o la idea que los artistas transmiten en sus obras se hace efectiva ya que no trasciende a un aspecto de cambio de ideología sino solamente a comprender a este espacio como un sitio de denuncia. Pese que la gente tiende a reflexionar, los mismos no rebasan ese límite para alcanzar o imaginar nuevas formas de actuar que generen un cambio positivo y definitivo. Otro aspecto que se pudo constatar como construcción de sentido a partir de las obras de teatro, fue el hecho que el público siente alegría al mirar las obras, lo cual demuestra que olvidan sus problemas y ríen junto al artista en la presentación de su obra. La obra también retoma la alegría; es decir que en la actualidad, muchas de las personas han olvidado el sentido verdadero del reír y compartir un poco con la persona; sin embargo el parque El Ejido es concebido como un lugar de encuentro con EL OTRO, de participación y de libertad al actuar.

6. Por medio de la exposición de la obra de teatro, los sentimientos y sentidos que invaden a la gente son los de solidaridad y de convencimiento que la sociedad resulta cada vez más injusta. La gente considera que el sistema es poco equitativo y poco solidario, lo cual da muestra que las temáticas que se debaten en el parque El Ejido acarrearán varios de los principales problemas de la

sociedad; sin embargo las personas no saben cómo modificarlos, lo cual da muestra de una falta de consecuencia para remediar dificultades.

7. Cabe recalcar que pese a los ejes positivos que nos ofrece la actividad teatral en el parque El Ejido, las obras y la actividad en sí no conducen a un proceso de desarrollo. Solamente son parte de proceso de reflexión que no trasciende más allá de un pensamiento fugaz. La mayor parte de la gente encuestada cree que el teatro debe permanecer en el parque, lo cual demuestra que esta actividad tiene mucha aceptación; sin embargo no está en el mismo eje que el proceso de desarrollo propone al quedarse estancado en una exposición de ideas y no sustentarlas para la práctica.

VII. ANEXOS

7.1 ARTE EN ESCENA

Son las ocho de la mañana en la ciudad de Quito. La gente sale presurosa a sus respectivos trabajos. Algunos toman un bus, otros corren sorteando los carros que se encuentran en el camino para llegar a tiempo a sus sitios de trabajo.

La Avenida 6 de Diciembre y Avenida Patria son vías muy transitadas de Quito. Además son conocidas porque en sus alrededores se encuentra uno de los parques con más realce en la ciudad capital, se trata del Parque El Ejido.

Con su historia, sus monumentos y su paisaje, El Ejido esconde una notable virtud artística. Este lugar ha sido y es cuna de varios artistas, entre ellos los ya tan conocidos teatreros que han formado su vida artística desde varios años atrás en este parque.

El teatro en El Ejido ha estado por más de quince años y ha sido durante todo este tiempo muy visitado por varias personas que año tras año acuden a este espacio de diversión. Y es que el teatro no ha muerto en este lugar, se encuentra vigente en toda su expresión, ya que tiene el deber de seguir entreteniéndolo al público con su gama de representaciones artísticas que ahora ha marcado terreno dentro de este espacio.

Desde el día martes, los teatreros acuden a su sitio de trabajo para dar inicio a su jornada. Lo hacen por turnos para que toda la gente que desea asistir a esta representación artística al aire libre, lo pueda hacer.

7.2 UN DÍA EN EL TEATRO DEL PARQUE EL EJIDO

7.2.1 Manicho: Su preparación

El Parque El Ejido ha sido por varios años y continúa siendo en la actualidad, el escenario perfecto para que el teatro tome forma y lugar. Tanto espectadores como teatreros acuden diariamente a este sitio de encuentro para dar rienda suelta a ese teatro lleno de emociones y diversión.

A las diez y treinta de la mañana llega el primer teatrero de turno, con los elementos necesarios que utilizará para que su repertorio sea un éxito entre el público que hasta ese momento ha empezado a llenar el sitio. El primero en presentarse es Mauricio Estrella (Manicho), quien llega al parque con su habitual maleta verde militar y su llamativo gorro.

El público siempre estará presente antes que el artista, sobretodo para guardar buen puesto y tener una excelente vista del espectáculo, aunque el espacio que brinda el Parque es inmenso y disponible para toda la gente que quiera llenarlo.

Además el teatro en El Ejido no tiene horario fijo de entrada o de salida. La gente que desee admirarlo solo tendrá que integrarse en el escenario improvisado, que los teatreros lo llaman “el ruedo”.

La preparación de un artista es de suma importancia, más aún cuando el teatro está caracterizado por un movimiento corporal, que facilite al artista mutar en varios de los personajes que contiene la obra.

Ejercicios para calentar y relajar los músculos del cuerpo son las primeras actividades que cumple ‘El Manicho’ para llamar a su público. Previo espectáculo, se coloca el vestuario propicio y cómodo para dejar de ser esa persona común y convertirse en el artista del parque.

El calentamiento toma alrededor de quince minutos, durante los cuales ha llegado mayor cantidad de público y el ruedo está por completarse. Según ‘Manicho’ esta es una forma de llamar la atención de la gente que camina por el parque para invitarlos a compartir una hora de entretenimiento, que es el rango que tiene cada artista para manifestar su obra teatral.

Algunos de los teatreros maquillan su cara para dar inicio a la obra. Mauricio Estrella, es uno de ellos. Utiliza siempre el maquillaje como parte de su repertorio, el cual consiste en una mezcla casera en base a una crema base blanca, conocida como ‘flores de zinc’.

En cuanto al vestuario y a los elementos que utiliza en utilería, Manicho es quien los realiza de acuerdo a las necesidades de los personajes. El traje habitual de este teatrero consiste en una blusa blanca adornada con una serie de hilos de colores para dar mayor realce a la escena. Así mismo, cuenta con un pantalón azul y zapatos que tienen dos borlas de colores que lo hacen semejar a los juglares de siglos pasados.

Manicho ha dispuesto también dentro de su maletín, una malla y una blusa de mujer para representar algún personaje femenino en las historias de su repertorio artístico. La idea de un cambio de vestuario, impulsa la obra de Manicho, pues la hace ser más llamativa y por ende mantiene al público en la expectativa.

De igual manera, los elementos de utilería que Manicho requiere para su obra son de primordial importancia, especialmente la máscara que constituye un eje muy vistoso dentro del desarrollo de la obra. Así mismo, el aparato de metal con el que el artista convoca a la gente para que se reúna en torno a él y así dar inicio definitivamente al desarrollo de la obra teatral

7.2.2 Tres, dos, uno acción...

La obra de teatro en El Ejido puede dar inicio, en menos de lo que el espectador lo imagina. Muchas de las veces la preparación del artista ya implica que la obra ha dado inicio, pues esta preparación se la da al aire libre y varias veces es comentada por los artistas al espectador como preámbulo que completa el desarrollo de la obra teatral.

El desarrollo del teatro basa su interpretación en varias temáticas sociales y cotidianas que identifican al espectador con el artista teatral. Es entonces como la temática nunca se basará solamente en un tema.

Varios de las temáticas que Manicho trabaja en este teatro se basan en problemáticas sociales y situaciones diarias y cotidianas que atraviesan los sujetos en la ciudad, cualquiera que fuese su condición. La migración, la dolarización, el racismo, la politiquería, los juegos tradicionales, las relaciones entre vecinos y amigos; la conducta en la escuela y miles de temáticas más son tocadas como parte del espectáculo que se da en el Ejido.

Una característica de Manicho, es su magnífica improvisación, pues siempre llega con una obra armada bajo la manga. Para este artista, resulta fácil improvisar parte de su obra, ya que la misma se construye en base a situaciones cotidianas; es por esto que muchas de las veces cuentan anécdotas que desea compartir con el público y El Ejido es el mejor sitio para hacerlo.

Entre risas y aplausos, Manicho solicita la ayuda económica del público, por lo cual con canasta en mano recorre en ruedo en busca de apoyo para su repertorio. No solicita una cantidad determinada de dinero, pues recibe de buena manera el incentivo que el público desee otorgarle.

Es hora de que Manicho se retire, pues el tiempo ha acabado y el segundo teatrero en turno está presuroso de iniciar con su repertorio. Con un aplauso bien merecido, la gente lo despide y con gesto amable, Manicho se retira.

El ruedo gira de lugar, pues Gerardo, prefiere manejar su obra desde otro sitio del parque. La gente lo sigue, pues aunque es casi mediodía, el público no se ha cansado de participar y reír con el teatro de El Ejido.

7.3.3 Gerardo: Su calentamiento antes de entrar a escena

Gerardo cree en su teatro y en la actividad que realiza en el parque, es por eso que por más de diez años no ha dejado de acudir a este sitio y de brindar al público que asiste horas de entretenimiento y reflexión.

La preparación antes de iniciar con el espectáculo, no es para Gerardo algo que le preocupe, pues esta fase para el artista es una de las más importantes pero también una de las que menos tiempo requiere.

Gerardo calienta por quince minutos con trote dentro de un mismo eje; además suele realizar pequeños ejercicios que modulan su voz y agilitan sus movimientos corporales para dar mayor soltura al cuerpo el momento de iniciar la obra.

El artista comentó que cuando inicio con esta actividad solía maquillar su rostro como parte de su carta de presentación teatral; sin embargo al momento ya no realiza esta actividad, pues considera que el ‘maquillaje’ es una forma de esconder quien eres, por lo cual ha optado por actuar en el parque sin este recurso, pues señaló que las temáticas que maneja al ser tan reales no requieren disfrazar el rostro.

En utilizaría, la situación no es diferente, ya que este artista no cuenta con elementos alternos que den un giro llamativo a su obra. El uso de una chalina azul, es el elemento primordial que caracteriza la obra de Gerardo.

El artista considera que lo enriquecedor de la obra, está en la temática y en la forma en la que sea manejada hacia el público; por lo cual este personaje premeditadamente ha elaborado la obra en su mente y no en base a un guión sino a realidades que ocurren a diario en nuestro país.

Gerardo está dispuesto a iniciar con su obra teatral, pide silencio de la gente, pues para el artista, el respeto a escuchar es un requisito primordial para admirar su obra.

7.3.4 El teatro en el parque, Gerardo

Gerardo, recibe al público entusiasmado, alegre y lleno de ganas de seguir riendo y disfrutando de más teatro popular, un monólogo es el preámbulo que utiliza usualmente para empezar su función.

Gerardo, usualmente expone su trabajo junto al espacio destinado para el trabajo teatral en el parque, la sombra de los árboles permite un mejor desenvolvimiento en su espectáculo y proporciona un lugar que cubre del sol a los usuarios. El espacio destinado para la labor teatral en el parque es amplio, no ayuda al fortalecimiento de la voz del teatrero y es incómodo por el radiante sol que destella por la mañana.

Es allí donde día a día Gerardo, recibe a su público tradicional y reciente, para formar el ruedo que dará paso al espectáculo teatral que durará aproximadamente una hora.

El diálogo de Gerardo con el público es directo, mientras se alista para comenzar el conversa con los espectadores, que siguen riendo con sus ocurrencias, se presenta como es el, gracioso, de carácter fuerte y seguro de su repertorio.

“Para comenzar yo siempre cobro”, entonces procede a pasar la manga, para iniciar su trabajo. Todos cooperan para que empiece y continuar la función. Gerardo no posee un sombrero u otro elemento para recoger las monedas que le ofrecen, él lo recibe mano a mano de su público es un contacto más directo.

Los temas más frecuentes del teatro de Gerardo tocan temas polémicos, él busca contactarse con la realidad de la gente, trata temas como la delincuencia, el abuso de poder de ciertas instituciones o personas, se centra también en temas de religión.

Este es el momento para la denuncia social, para manifestar las desconformidades que Gerardo percibe del entorno, del parque, de las calles. Es el momento para que la gente que está en el ruedo también de su comentario, su escasa pero importante participación sirve de mucho para consolidar la comunicación, la alteridad y la solidaridad.¹⁵⁹

El teatrero también incita la participación del público mediante preguntas, a través de comentarios, estos hacen que el espectador responda, a veces con palabras, otras con sonrisas y algunas veces con aplausos.

Gerardo utiliza un lenguaje entendible y directo con su público, es usual “las malas palabras” son parte frecuente de su diálogo teatral y son motivo de risa al contacto con los oídos de la gente. El público se identifica con el significado y con los contextos donde usualmente se usan este tipo de palabras, que suenan graciosas al ser dichas por Gerardo.

Para algunas representaciones una chalina le sirve de mucho a Gerardo en el momento de una representación; las vecinas, la señora vendedora ambulante, las madres, etc., son entre otros los personajes que diariamente tienen un espacio en el parque.

No faltan las historias de las anécdotas de Gerardo en el parque, con sus amigos y conocidos, situaciones cotidianas que desde su representación se vuelven teatro.

¹⁵⁹ Es usual que en el ruedo el público participe con comentarios, experiencias, ocurrencias, que son bienvenidas por todos los presentes, cabe recalcar que la participación no es mucha, aproximadamente de los 40 o 50 personas que están en el ruedo durante la hora de tiempo de función participan con opiniones alrededor de unas 10 personas, esto depende de la temática.

Luego de los aplausos y las risas, es momento de pasar nuevamente la manga, además para estas alturas, mucha más gente se acercado al ruedo y disfruta de la función teatral. Ya ha pasado una hora y es cuando Gerardo, intenta con más ocurrencias despedirse de su público, para dar paso a su compañero “Paolo”.

7.3.5 Paolo: su preparación

“Paolo” es su nombre artístico, todos los que usualmente van al parque lo conocen, por sus “cachos” y la forma de expresarlos.

Paolo espera su turno mirando el trabajo y conjuntamente con el público ríe de las ocurrencias de su compañero.

Es entonces el turno de este artista que viene preparado para lanzarse al escenario, es usual que Paolo, entre al ruedo formado anteriormente por algún compañero. Cuando él sol irradia el prefiere trasladar a todo el ruedo buscando la sombra para comenzar con su función.

Este artista no utiliza ninguna vestimenta diferente o más cómoda como los otros artistas, su pantalón Jean, una camisa o camiseta son suficientes para empezar a trabajar.

Paolo, viene preparado desde su casa el entra al ruedo muy entusiasmado y lleno de energía, utiliza frecuentemente el enganche de atención; sus actos de magia.

7.3.6 El humor de Paolo en el parque El Ejido

Con una escueta utilería Paolo inicia su acto, un muñeco de hule, que obedece todos las peticiones del artista aparece, acto muy sencillo pero que es uno de los más originales y cómicos del parque.

No faltan las historias donde a manera de broma Paolo cuenta las experiencias y situaciones de la gente, estas historias transmiten la desigualdad social, la pobreza, la discriminación que. Dar a conocer cómo es nuestro pueblo es una labor de este artista.

Lo cómico no es para Paolo un sinónimo de burla, es más bien una muestra de la realidad sin lamentos ni amarguras, los sinsabores se los enfrenta con la risa.

Paolo es un humorista, que trata de brindar a la gente diversión, “mi humor es picante” siempre repite a su público para que sepan y estén preparados para su función.

Es frecuente que se utilicen “las malas palabras” y no en un sentido grosero que haga sentir mal al público, su utilización no causa molestias extremas, más bien es un motivo para reír.

A este artista le gusta ser directo en su lenguaje, él se dirige a la gente con palabras comunes y de uso general, lo que permite un mejor entendimiento.

Para este momento a Paolo le parece preciso pasar la manga, la gente está muy contenta y atenta a cada movimiento, él dice que tiene el poder de la palabra para captar la atención de tanta gente, que mira y escucha muy interesada su repertorio.

La colaboración es total, a muchos espectadores les agrada el trabajo de Paolo por ello, luego de otra ronda de entretenimiento no duda en pasar la manga nuevamente.

Además de vender su teatro, comercializa ciertos productos, dependiendo del contenido de su trabajo. Si tuvo énfasis en las cuestiones cómicas y divertidas de las experiencias de la vida, Paolo vende un pequeño folleto de cachos y chistes, si estuvo tratando temas de la salud, él les ofrece productos de medicina natural. Generalmente Paolo prepara el repertorio que esté acorde a los requerimientos del producto que ofrezca, por lo tanto, su función contiene más que entretenimiento; es además un incentivo al público para la compra de los productos.

Mucha gente tiene una respuesta positiva a este incentivo y adquiere los artículos que Paolo les ofrece, luego de algunas ventas, este artista del parque pone fin a su espectáculo teatral, invitando a su público a visitar el parque nuevamente.

7.4 HISTORIAS DE VIDA

7.4.1 “Paolo” un sinónimo de humor.

Con todo un largo recorrido artístico Edison Oswaldo Ladino Castillo, de 34 años, dedicado enteramente al humor en el Parque el Ejido, permite conocer a través de este trabajo investigativo su vida, sus sueños, sus anhelos y experiencias.

Como todo artista Edison tiene su seudónimo o nombre artístico, el público y los que le conocen lo llaman “Paolo”, y con este nombre realiza su trabajo teatral día a día.

Edison procedente de Guaranda reside en Quito desde 1988, en su ciudad natal trabajaba en una radio promocionando eventos, esto lo mantuvo en una etapa de jarana por lo que sus padres decidieron enviarlo a la capital.

En Quito, cuando apenas cursaba el cuarto curso en el colegio universitario Manuel María Sánchez, el gusto por el teatro ya empezaba a emocionarle intensamente. Con sus compañeros, solía montar ciertos espectáculos teatrales, montajes pequeños y poesía.

Edison fue presidente del Consejo Estudiantil de su colegio, a través de él organizaba marchas reuniones y motines, por estas actividades fueron invitados al EPA, Ejército Popular Alfarista, brazo armado de Alfaro Vive.

En este grupo se mantuvo durante 3 años, tiempo en que realizó actividades políticas guiado por el espíritu joven y por los ideales de transformación social.

El tipo de teatro que en ese tiempo realizaba Edison era netamente denunciante. El miedo lo apresaba ya que, la represión por hacer ese tipo de teatro era bastante fuerte por parte del gobierno de aquel entonces.

Como todo joven ecuatoriano, tuvo que ingresar al cuartel y dentro de la institución realizó diversos actos escénicos, algunos monólogos y con sus compañeros montó algunas obras. Es así como Edison, sus compañeros y las obras teatrales, salían en representación del cuartel y viajaban para distintas ciudades del Ecuador.

Al finalizar el colegio, curso un año de medicina en la Universidad Central de Ecuador, Edison se dedicaba de lunes a viernes a estudiar y la actividad teatral pasó a ser una jornada de sábados y domingos en las plazas del centro y a veces en el parque El Ejido. No era una actividad diaria de sobre vivencia, el teatro era su pasión.

Entre estudios y arte, decidió unir su vida con su actual pareja, con la cual tiene dos hijos, dejó entonces la universidad e hizo del teatro su profesión.

En esos tiempos, existían otros grupos y personalidades que laboraban en el parque El Ejido, por lo cual, Edison, comenzó a concurrir más frecuentemente este espacio y dejó de lado el centro histórico, la razón, específicamente era una; el municipio impedía el trabajo y no brindaba apoyo ni permisos para la actividad teatral. A Edison se le dificultaba mucho trabajar en el centro, por ello se trasladó al Ejido, “el parque es democrático., hay más facilidad no molestan las autoridades y la gente está disponible” sostiene.

“Paolo” trabajaba no solo en el parque, a la par por el año de 1990, fue integrante de Los perros callejeros, grupo de teatro reconocido en Quito, con ellos estuvo alrededor de un año trabajando en teatro popular. Posteriormente, trabajó 3 o 4 meses con el fallecido Leo Tobar amigo y compañero de Paolo.

Edison no ha estudiado teatro formalmente, la auto educación ha sido la herramienta principal de su aprendizaje. Sobre teatro, ha leído algunos libros, ha estado en algunos talleres, asimismo, aprendió de talleres impartidos por Carlos Michelena, aprendió de la experiencia teatral con los Perros Callejeros y de las vivencias de la calle, “ yo soy más empírico” dice Edison.

Al tomar un camino propio, se dedicó netamente al trabajo teatral en el parque El Ejido, luego se identificó con el humor y lleva ya 18 años con su espectáculo, brindando humor, entreteniéndolo la imaginación de los peatones y provocando una sonrisa en todo el que se queda disfrutando de su trabajo.

El hogar de Edison entiende su labor, le brindan el apoyo que todo artista merece, no obstante algunos familiares menosprecian el trabajo humorístico de “Paolo” tienen prejuicios con respecto al oficio de la calle.

Edison actualmente se dedica únicamente al humor en el Parque el Ejido, este espacio es su lugar de trabajo, con el cual se mantiene él y su familia, difícilmente, se acostumbraría a un trabajo de oficina y de empresa, dice, no le agrada la idea de estar enmarcado en reglas, “Si he tenido propuestas de estar en empresas, trabajando, pero no me acostumbraría son años que tengo en esta actividad, me gusta más que todo, y en esta actividad si logro alcanzar mis metas, entonces no ”

Los ingresos que obtiene Paolo de su trabajo como artista en el parque El Ejido cubre todos los gastos económicos de su hogar, el arte es su sustento y forma de vida.

“La paga por hacer teatro depende del animo de la gente, como la gente reciba el trabajo, si lo haces bien y gusta la gente paga, [...] en la calle no se vive más bien se sobrevive pero uno se sale a delante organizándose con lo que uno gana, no estirar los pies más allá de lo que dan las sábanas dice el dicho”

La tarifa diaria en la manga es aproximadamente de veinte dólares y Paolo ha optado por vender libros de poesía, de cachos, de medicina natural, como una especie de recuerdos para que se lleve la gente, esto lo hace para que aumente sus ingresos,”hablamos entonces que en un día bueno se puede uno llevar 40 o 50 depende de cada artista”

Las sensaciones de cada artista recorren los ámbitos más sublimes y rebeldes, Paolo con su trabajo experimenta varios sentimientos, algunas veces con alegría realiza su trabajo diario, sin embargo, como todo ser humano tiene problemas que ofuscan su mente, a pesar de ello, trata de estar contento para presentar al público un buen espectáculo, “trato de dejar los problemas a un lado y de meterme en lo que me gusta, me siento contento, son sentimientos buenos”

El parque El Ejido se ha convertido en el espacio para el arte, con cierta dificultad ha sido el lugar que ha acogido a varios artistas de la calle, que a través del arte han tratado de expresar diferentes pensamientos, propuestas y estilos.

El teatro del parque El Ejido, es un medio de comunicación, un arma para poder expresar a la gente la inconformidad que a veces no se puede expresar, el teatro es el portavoz de lo que se vive.

El parque es el espacio de trabajo de Paolo y otros artistas, para él es de mucha importancia la sobre vivencia de este espacio, primero porque es su fuente de trabajo y segundo porque es un espacio de encuentro, de tradición en Quito.

“El teatro en el parque no tiene que morir, es necesario darle más apoyo y dejar a un lado la imagen de que el teatro del parque es feo, vulgar y patán, si las autoridades dieran más espacio o alguien nos auspiciara tuviéramos más tiempo para la creatividad, pero como no hay eso hay que luchar para subsistir”.

Los dieciocho años de trabajo de Paolo se prolongarán, mientras exista público que exija su presencia, su humor, su espectáculo en el parque El Ejido.

“Estaré trabajando en el parque hasta cuando Dios me de vida, hasta cuando haya la posibilidad de estar aquí en el parque tratando de hacer la actividad.”

7.4.2 Gerardo: irreverencia del teatro de la calle

Gerardo, es un teatrero de profesión, lleva veinte y cinco años en el mundo del teatro, llevando historias, contando experiencias y logrando sonrisas.

Su nombre es Gerardo Caicedo, él es un hombre casado de unos cuarenta años aproximadamente, vive al norte de Quito, cerca de Pomasqui y sus alrededores.

Este artista es un tanto reservado con su vida familiar, sus estudios y sus aficiones personales, a pesar de ello, en el momento de su espectáculo le cuenta a la gente aspectos de su vida, experiencias que muestran su intimidad.

No se sabe certeramente en dónde empezó a estudiar teatro, se conoce que fueron diez años los que le dedicó al teatro de sala y quince años los que trabaja en el parque El Ejido, ahora el teatro es su profesión.

Al inicio de su trayectoria en el parque, Gerardo estuvo convencido de su ideología de izquierda, estaba convencido que a través del teatro intentaría transformar la mentalidad de las personas que lo escucharan, él creía en la transformación social.

En la actualidad, luego de años de experiencia y al entender lo difícil de su labor al intentar una transformación dice:

“No hay que tratar de apropiarse de un cambio histórico, el cambio al que yo me refiero siempre en las calles es ese cambio individual, yo no creo que el hombre debe revolucionar yo creo que tiene que evolucionar”¹⁶⁰

Después de diez años en sala, Gerardo vio como una alternativa el salir a las calles, él veía la falta de colaboración de la gente al no llenar teatros, por ello decidió ir en busca de la gente, si la montaña no va a ti, tú ve a la montaña dice Gerardo.

Gerardo define a su teatro como teatro en la calle, más no como teatro de la calle. De la calle significa que maneja códigos callejeros, dentro del contexto con personajes de la calle y vivencias callejeras.

En la calle significa para Gerardo, el teatro de sala presentado en la calle, en este segundo aspecto se centra el teatro de Gerardo y también ocupa muchos matices callejeros, comenta.

El amor por el teatro de este artista es especial, a él sobre todo le gusta ejercer el teatro, por ello no le es difícil hacerlo en el parque, le gusta mucho su trabajo en este espacio así como también le gusta el teatro de sala.

El parque el Ejido es un espacio artístico, dónde las personas se encuentran y llegan también para ver teatro, Gerardo sostiene que el teatro de la calle brinda entretenimiento a la gente, le divierte y es un aspecto importante cambiarle el entorno y el humor a una persona. .

Sin embargo, Gerardo trata temas como el racismo, la desigualdad, la religión, que causan en el público curiosidad, reflexión , contrariedad, algunas personas participan con opiniones a veces a favor y otras en contra, lo valioso de este actor es la irreverencia con la que trata sus temas, que a veces son fuertes para el público pero que lo entusiasman.

¹⁶⁰ Entrevista Gerardo Caicedo teatrero del parque El Ejido/2006

El teatro de la calle para este actor, “no es más que ponerle un espejo a las personas, dónde ellos se miren y aprendan a reírse de sí mismos”¹⁶¹

El no tiene el poder de hacer reír, la gente se acerca con esa predisposición y todo resulta más fácil, dice Gerardo, el no cura el estrés, ni los problemas de la gente, pero brinda un espacio importante de humor y alegría.

7.4.3 Mauricio Estrella, y su singular escena teatral

Antes, se siente nervios y expectativa, trato de no entrar en la razón porque he aprendido que en el arte y en el teatro no cabe la razón. Durante, se siente muy bien el pensar que la gente está disfrutando. Después, siento satisfacción. “Disfrutas y disfruta la gente” “Llegas al éxtasis”.

El teatro para el “Manicho”, es una actividad que lleva en su sangre y en su corazón. A sus 35 años, casado con la mujer que ama y con una responsabilidad de 2 hijos, Tami de 12 y Josué de 3, Mauricio Byron Estrella Arcos, sigue creyendo en el arte como lo hizo el primer día de emprender esta carrera profesional.

Un 20 de febrero de 1972, el Patronato Municipal San José, en la ciudad de Quito, registró un nuevo nacimiento, que sería el de Mauricio Estrella.

El Manicho como le dicen por profesión, cuenta que su trayectoria profesional, la que inicio a los 19 años en el taller cultural *Piolín* para después unirse al maestro “Carlos Michelena”. Su próxima parada fue con el grupo *Los perros callejeros*, en donde el trabajo se limitó a la realización de experimentos músico – teatrales. *Los Saltimbanquis* también le abrieron las puertas a este joven teatrero que apenas empezaba a conocer lo maravilloso del arte y lo duro de la actividad. *Caravana para la vida*, fue un trabajo que lo realizó con Unicef. Incluso ha estado inmerso en la actividad teatral internacional con *El Emsamble*, grupo tallerista de Colombia y con *Lena Bastan*, de Houston.

Algún tiempo después, con tantos talleres y experiencia, el Manicho cumplió uno de los mayores retos junto a Carlos Michelena, cuando afirmó que el “Miche” le invitó a participar en el Parque El Ejido, frente a varios transeúntes y en medio de la ciudad.

¹⁶¹ Entrevista Gerardo Caicedo teatrero del parque El Ejido /2006

“Carlos me dijo tienes un ritmo y me invitó a participar acá a la matriz principal”, comentó.

El día que acudió al Parque El Ejido, fue uno de los días más tensos para el joven artista, ya que sería el “Miche”, quien lo calificaría por su actuación y su convocatoria a todas las personas que acudían al parque. Después de la triunfal actuación del arriesgado teatrero, las primeras críticas por parte del “Miche”, el maestro del teatro en el Ejido se tradujeron en modular la voz, dosificar energía, mejorar la técnica al público y respirar.

Mauricio Estrella, entre risas y recuerdos, cree que el trabajo en el Parque, ha sido el más difícil que le ha tocado pasar, ya que debe enfrentarse a miles de personas que transitan por el lugar, tratar de llamar su atención y sobre todo ayudarles a olvidar sus problemas por un instante cuando miran su teatro.

Ha trabajado 8 años con los pies descalzos sobre la hierba del Ejido. Él conoce qué lugar es el mejor sitio para convocar, conoce a la perfección cómo hacerlo y está muy seguro de sus espectáculos. Habla con los árboles, convive con la naturaleza y ha visto crecer a todos los comerciantes de su lugar preferido para laborar.

Junto a él, se reúnen otros dos o tres compañeros de trabajo, cada uno con técnicas y repertorios diferentes. En el caso de “Manicho”, él afirma que tiene un esquema sobre el cuál trabaja, pues conoce a la perfección las situaciones de su presentación que más hacen reír, llorar y hasta suspirar a su público.

Los repertorios de su obra, fluyen de acuerdo a las necesidades de la gente y a las circunstancias por las que atreviese el país. La posesión de Rafael Correa, el calentamiento global, la migración a España, el desempleo, la riqueza de nuestra cultura, son los temas que más entretienen a la gente y también son los que más los identifican, comentó.

De 10:45 hasta 11:45 es el horario que usualmente utiliza para hacer sus dotes de demostración teatral en el Ejido. Manicho deja su hogar para dirigirse al Ejido. Junto a su mochila verde militar y a su usual gorro rojo, calienta su cuerpo por media hora para poder dar inicio a su repertorio.

Después de hacer reír por casi una hora a su público, Manicho ha pasado por lo menos 2 o 3 veces la canasta que recoge un aporte voluntario al espectáculo. “Tengo que pagar el agua, la luz, el teléfono y la colegiatura de mis hijos como cualquier individuo”, entre risas manifestó.

Del espectáculo que realiza, Mauricio cree que la gente está informada y que conjuntamente con el trabajo de los teatreros como comunicadores sociales, se origina un teatro de participación e inclusión, en donde se presenta a través del arte todo lo que se vive y se sufre a diario.

Dos situaciones importantes en la vida de Manicho, son su familia y su trabajo. Ama a su esposa como desde el primer día que la conoció y adora a sus hijos porque son la luz de sus ojos. Como buen padre y artista, ha enseñado a Josué y a Tami algunos trucos del mundo del arte. Josué, el más pequeño aprendió a subirse a los zancos casi como por arte de magia y Tami, es una experta en el arte de mover el cuerpo, ella adora bailar.

El trabajo que ejerce el Manicho es tan merecedor de admiración como cualquier otro. Aunque sabe que el dinero es necesario y hasta a veces urgente, este comprometido personaje de la vida del Ejido, no dejaría nunca el arte, pese que manifestó que todavía en la sociedad actual, hay mucha gente que mira a la actividad como un pasatiempo o una opción de vida cómoda.

Pese a las fuertes críticas de la sociedad, Mauricio Estrella, actualmente continúa trabajando como *clown* y como *payaso* en la Fundación Quimirina, lo hace conviviendo y compartiendo con adolescentes. Además dedica su tiempo a las campañas de prevención del VIH con presentaciones artísticas en escuelas y colegios.

El Ejido, continúa siendo su sitio favorito. Permanecerá en la actividad por muchos años más, aunque la ocupación sea bastante dura. “No podría dejarlo”, asintió Mauricio, alejándose entre el crecido pasto del parque El Ejido y ante la mirada de quiénes esperaban con expectativa a la persona que por un instante borraría los problemas de sus mentes y les arrancaría a cómo de lugar una sonrisa, con su representación artística. Esperaban al “Manicho”.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Rosa María, *Una comunicación para otro desarrollo*, 1era Edición, Editorial Abraxas, Perú, 1993.
- ALTHUSSER, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- ANDRADE, Luciano, *La lagartija que abrió la calle Mejía*, Editorial Trama, Quito- Ecuador, 2003
- BLANCO, Desiderio, *El proceso de la significación en Módulo de estudio semiótica*, Chiriboga Bolívar, Quito - Ecuador , Marzo 2003
-
- BARRERA, Isaac, “El teatro en la Colonia” p. 149 en Miguel Donoso Pareja (Com), *Antropología Esencial Ecuador Siglo XX*, Eskeletra Editorial, Quito – Ecuador, 2004, Tomo 4.
- BERSON, Henri, “Ensayo sobre la significación de lo cómico”, 1era Edición, Editorial Lozada, Buenos Aires – Argentina, 1939
- CÁRDENAS, Alberto y Beltrán, Héctor, *Clases de Signo en Módulo de estudio semiótica*, Chiriboga Bolívar, Quito - Ecuador , Marzo 2003
-
- CARRIÓN, Fernando, “En busca de la ciudad perdida”, editorial Codel, Quito – Ecuador.
- CANCLINI, Néstor, *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, 1era Edición, Editorial Grijalbo, México D.F., 1977.
- CANCLINI, Néstor, *Las Culturas populares en el capitalismo* Editorial Nueva Imagen, México, 1982
- COLOMBRES, Adolfo, *Manual promotor cultural: bases teóricas de la acción*, Tomo I, 3ra Edición, Ediciones Colihue, Buenos Aires – Argentina, 1997.
-
- CONTRERAS, Adalid, *Imágenes e imaginarios de la comunicación – desarrollo*, Primera Edición, Quito – Ecuador, 2000.
-
- DESCALZI, Ricardo, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito- Ecuador, 1968,
- DONOSO, Pareja Miguel (Comp.) *Antropología Esencial Ecuador Siglo XX*, Eskeletra Editorial, Quito - Ecuador, 2004.
-
- DAVIS, Flora, *El lenguaje de los gestos*, 8ava Edición, Editorial Emecé, Buenos Aires – Argentina, 1994.
- DÍAZ, Guillermo, *Enciclopedia del arte escénico*, Editorial Moguer, 1era edición, Barcelona – España, 1958.
- FEATHERSTON, Mike, “Cultura de consumo y posmodernismo”, editorial Amorrortu, Buenos Aires – Argentina, 1991, p 280. cita tomada de Néstor Canclini, “El consumo cultural: una propuesta teórica”.
- FO, Dario, *Misterio Bufo*, editorial Siruela, Madrid – España.
- GUERRERO, Patricio, *La cultura: estrategias conceptuales para comprender la Identidad, la alteridad y la diferencia*, 1era Edición, editorial Abya – Yala, Quito – Ecuador, 2002
- Grupo Océano, *Enciclopedia del Ecuador*, Barcelona, 2000

- HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la Acción Comunicativa: complementos y estudios previos*, Ediciones Cátedra, Tercera Edición, Madrid – España, 1984
- HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción Comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización social*, Taurus Ediciones, Madrid, España, 1992
- HÉLLER, Agnes, *Biopolítica la modernidad y la liberación del cuerpo*, editorial Península, Barcelona – España, 1995.
- IBARRA, Hernán, *El teatro de Carlos Michelena como crítica popular al estado y al poder*
- JONES, Knapp Willis, *Breve historia del teatro latinoamericano*, volumen 5, 1ra Edición, Ediciones Andrea, México 1956
- LUZURIAGA, Gerardo, *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*
- MACGOWAN, Kenneth, “Las edades de oro del teatro”, editorial popular, primera edición, México – México D.F. 1964.
- MANFRED, Max, *Desarrollo a Escala Humana*, 1era Edición, Editorial Nordan, Uruguay – Montevideo, 1993
- MATA, Cristina, *Los estudios de recepción en América Latina*, editorial Florencia, Argentina – Buenos Aires, 1998.
- MAALOUF, AMIN: *Identidades asesinas*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- MERINO, Oswaldo, *Reflexiones sobre teatro popular en el Ecuador*, IADAP, 1 1992
- MARX, Carlos y ENGELS, Federico, *Manifiesto del partido comunista*, Editorial Polémica, Buenos Aires – Argentina, 1974.
- MARX, Carlos, *La Mercancía*.
- MUÑOZ, Juan Palomino, *La estructura del pecado*, editora Nacional, Quito – Ecuador, 1992.
- PINO, Iván, *Acerca del teatro de la calle*, 1era edición, editorial Pedro Jorge Vera, Quiro – Ecuador, 2002
- PRIETO, Castillo, Daniel, *La comunicación en la Educación*, Edición SICCUS, Buenos – Aires – Argentina, 1993
- RODRIGUEZ, Castelo Hernán, *Teatro Ecuatoriano*, Publicaciones Educativas Ariel, Quito- Ecuador.
- SECCO, Oscar, *La antigüedad y la Edad media*, Cuarta edición, Editorial Kapelusz S. A., Buenos Aires – Argentina ,1965.
- SIMPSON, Martha, *El Arte es para todos*
- TAYLOR, Roger, *El arte, enemigo del pueblo*, Editorial Gustavo Pili, 1978
- TORO, de Alfonso, *Variaciones sobre el teatro latinoamericano*, Editorial Iberoamericana,
- WITHING, Frank M., *Introducción al teatro*, editorial Diana, México, 1972, 1era edición.
- ZUBIETA, Ana María y otros , *Cultura popular y cultura de masas*, Editorial Paidós, Buenos Aires – Argentina, 2000, p

INTERNET

- iteso.mx/~carlosc/pagina/documentos/sentido3.htm
- cce.org.ec/index.php?id=44&action=mi
- www.zonaeconomica.com/concepto-desarrollo
- www.gobernabilidad.cl/modules.php?name=News&file=article&sid=1098
- www.geocities.com/tomaustin_cl/soc/Habermas/haber1.htm
- www.luischesney.150m.com/OBRASLCHL/04+TEATRO+POPULAR.pdf
- www.santiagoapostol.net/latin/teatro.html
- www.pastranec.net/arte/epistemo/conceptoarte.htm
- www.flacso.edu.gt/docs/educacion/ponenciaseducaciacso/JaimeOrnelasDelgadoMex.pdf
- www.mimsueca.com/docs/un_teatro_todo.pdf
- www.geocities.com/vientoteatro/maquillaje.html
- www.iesmurgi.org/filosofia/etica/Sociedad%20de%20consumo%20Conceptos.htm
- es.encarta.msn.com/encyclopedia_761587026/Teatro_latinoamericano.html
- usuarios.lycos.es/historia_teatro/ecuador.htm

REVISTAS

- Gaceta Municipal de la ciudad de Quito, 1926 p. 182
- Resolución No C 0072 del 31 de marzo del 2005 del Concejo Metropolitano de Quito.

