

La búsqueda de profesionalización en la actividad teatral de Quito (1925-1927)*

The quest for professionalization in Quito's theatrical activity (1925-1927)

A busca pela profissionalização na atividade teatral de Quito (1925-1927)

Alejandro Aguirre Salas

Universidad Central del Ecuador

Quito, Ecuador

aguirrealj@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-6961-9848>

<https://doi.org/10.29078/procesos.n58.2023.3988>

Fecha de presentación: 23 de marzo de 2023

Fecha de aceptación: 10 de mayo de 2023

Artículo de investigación



* Este artículo corresponde a una parte de mi tesis de Doctorado en Historia Latinoamericana, "El Teatro de Compañías en Quito: Práctica escénica, crítica y proyección social, 1924-1939", cursado en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Agradezco los lectores del texto original, cuyos comentarios fueron de gran utilidad para la versión final.

RESUMEN

El artículo estudia las agrupaciones teatrales locales de Quito, entre 1925 y 1927, a partir de un Curso de Declamación en el Conservatorio Nacional de Música. Estos grupos quisieron emular el modelo productivo y creativo de las compañías teatrales profesionales, que consistía en un repertorio de éxito internacional y en la división de roles arquetípicos entre sus integrantes, aspectos de lo que dependía su éxito en taquilla. Tras reflexionar sobre el inicial entusiasmo de los grupos teatrales ante la creación de un espacio de trabajo y una crítica especializada favorable, se consideran las contradicciones del modelo y los límites de formación y experiencia de los actores ante la reducida demanda de espectáculos de un público todavía incipiente.

Palabras clave: historia cultural, historia latinoamericana, historia del Ecuador, teatro, compañías teatrales, siglo XX, Quito.

ABSTRACT

The article studies local theatrical groups in Quito between 1925 and 1927, based on a declamation course at the National Music Conservatory. These groups sought to replicate the productive and creative model of professional theatrical companies that consisted of an internationally successful repertoire and the division of archetypal roles among its members, both of which determined their success at the box office. After reflecting on the theater groups' initial enthusiasm for the creation of a working space and a favorable specialized critique, the contradictions of the model and the limits of the actors' training and experience in the face of the low demand for shows from a still emerging audience are examined.

Keywords: Cultural history, Latin American history, history of Ecuador, theater, theater companies, twentieth century, Quito.

RESUMO

O artigo estuda os grupos teatrais locais de Quito, entre 1925 e 1927, a partir de um curso de declamação do Conservatório Nacional de Música. Esses grupos desejavam emular o modelo produtivo e criativo das companhias teatrais profissionais, modelo que consistia em um repertório de sucesso internacional e na divisão dos papéis arquetípicos entre seus membros, aspectos dos quais dependia seu sucesso de bilheteria. Após refletir sobre o entusiasmo inicial dos grupos de teatro quanto à criação de um espaço de trabalho e uma crítica especializada favorável, são consideradas as contradições do modelo e os limites de formação e experiência dos atores diante da reduzida demanda de espetáculos de um público ainda incipiente.

Palavras chave: história cultural, história latino-americana, história do Equador, teatro, companhias teatrais, século XX, Quito.

INTRODUCCIÓN

A fines de diciembre de 1925, los integrantes del grupo de teatro del Curso de Declamación de Conservatorio Nacional de Música de Quito rompieron con su maestro formador, el actor español Abelardo Reboredo, y se constituyeron como una compañía dramática de proyección profesional.¹ La agrupación había iniciado sus presentaciones públicas recién un año y medio antes, y había ganado cobertura mediática y despertado interés y adhesiones.² En una ciudad con poca actividad escénica, la iniciativa prometía consolidar la primera compañía estable del país.³ El emancipado grupo asumió el totalizador nombre de “Compañía Dramática Nacional”. Sin embargo, pocos meses después sufrió su primera fractura. Arrancaron así tres convulsos años donde, a partir del núcleo primigenio, se multiplicaron, diluyeron y reconfiguraron diversas formaciones de manera efervescente.

A diferencia de Buenos Aires o La Habana —activos polos culturales de la región donde el consumo de teatro comercial estaba naturalizado—, en Quito actores y público atravesaban iniciáticos procesos de constitución.⁴ Gracias a la accesibilidad que el tren abrió desde 1908, la ciudad recibía con más frecuencia compañías teatrales internacionales de mediano calado. Junto a ellas, actividades tales como proyecciones cinematográficas o eventos deportivos se agregaban e imponían ante prácticas de entretenimiento más tradicionales, como las corridas de toros o las carreras de caballos. Las nuevas prácticas se inscribían en los activos procesos de modernización que la ciudad atravesaba desde inicios de siglo.

1. Alfonso Campos, *El canto del ruiseñor. José María Trueba: artífice del canto lírico en Quito, siglo XX* (Quito: FONSA, 2009), 162.

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

3. El teatro producido localmente como forma artística había tenido esporádicas manifestaciones, ninguna de carácter profesional. Los investigadores Fidel Pablo Guerrero, César Santos Tejada, Pablo Escandón Montenegro y Fernando Jurado Noboa relevan algunas experiencias de 1915 y 1919. Al respecto véase Fidel Pablo Guerrero y César Santos, “De la zarzuela a Yahuar Shungo. La música en el Teatro Nacional Sucre: desde su fundación hasta la década de 1950”, en *Sube el telón. 125 años, una formidable historia*, ed. por Gabriela Alemán (Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2013), t. 1, 39; Pablo Escandón Montenegro, “La Plaza del Teatro: viva, única y popular”, en *ibíd.*, 198; Fernando Jurado Noboa, *Rincones que cantan. Una geografía musical de Quito* (Quito: FONSA, 2006), 72.

4. El presente artículo está configurado a partir del capítulo cuarto, “Procesos constitutivos de la práctica del teatro de compañías en Quito”, de mi tesis doctoral, “El Teatro de Compañías...”.

Sobre la situación del teatro local en el período, investigadores como Hernán Rodríguez Castelo, Genoveva Mora, Alfonso Campos o Nancy Yépez han reflexionado sobre acontecimientos concretos, difundidos por la prensa o a través de testimonios;⁵ han estudiado las iniciativas y producciones artísticas, encomiando el esfuerzo denodado de creadores o notando la recurrente falta de apoyo estatal y la inestabilidad de espectadores. Sin embargo, para comprender el alcance del fenómeno es necesario vincular las condiciones productivas con las posibilidades distributivas y consuntivas de las obras en la “realidad artística” de la producción de bienes culturales consumidos por una sociedad, como propone Juan Acha.⁶ Así, el despliegue de compañías locales de teatro puede ser leído como expresión de los procesos de cambio y expansión de la sociedad quiteña, y sus crisis y limitaciones internas pueden entenderse, también, en tanto marcadas por esta condición de transformaciones urbanas. Esto procura evidenciar el presente trabajo.

Actividad urbana por antonomasia, el teatro como género artístico demanda un público recurrente y estable, dispuesto a pagar por un tipo de experiencia “suntuaria”. El actor requiere, a su vez, regularidad en la producción, para que la profesionalidad implique la posibilidad de subsistencia y el perfeccionamiento de la técnica. Para ello, una significativa cantidad de gente invierte en su preparación amplios recursos: tiempos de escritura, ensayos, producción; para llegar al consumo de los evanescentes bienes. En ese contexto, la profesionalización se define como la posibilidad de subsistencia económica de los productores en la actividad específica; como salida laboral implica un contexto que la permita y a unos sujetos que apuesten por ella. Analizar las prácticas y límites de esta opción de producción teatral en el pe-

5. Hernán Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano III. Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social”, en *Teatro social ecuatoriano. Flajelo, El tigre, El Dios de la selva, Infierno negro* (Quito: Ariel, s. f.), 9-42; Genoveva Mora, “Las artes escénicas en el Teatro Nacional Sucre”, en *Sube el telón...*, t. 1, 74-123; Gerardo Luzuriaga, “El teatro ecuatoriano”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, ed. por Jorge Dávila Vázquez, vol. 5 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007), 190-215; Campos, *El canto del ruiseñor...*; Nancy Yáñez, *Memorias de la lírica de Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005).

6. El teatro, como bien cultural, requiere de un contexto de posibilidad en que el resultado final de las actividades “productivas” (la obra) coincida con las “distributivas” y “consuntivas” en un mismo tiempo-espacio, uniendo creadores y público. Sobre el proceso de producción del arte como bien productivo, véase Juan Acha, “Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística”, en *Crítica y ciencia social en América Latina* (Caracas: Equinoccio, s. f.), 7-8. Al mismo tiempo, como bien, el teatro tiene los límites de consumo de la evanescencia de la obra: coinciden en el tiempo la presentación del bien cultural y su consumo con la disolución de aquel. Esta condición de “convivio” es una de sus condición de posibilidad, como marca el teórico e historiador teatral Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad* (Buenos Aires: Atuel, 2006), 20, 43 y ss.

río fundamental es la intención de este estudio. Con independencia de las motivaciones artísticas, se procurará analizar el impulso profesional como práctica (proceso de producción y creación del bien artístico) y acto (presentación y consumo) dentro de un particular circuito de gestión.

Este estudio se concentra en un período que ronda los años 1925 y 1927, tiempo de apresurada proliferación, división, reconstituciones, crisis, rupturas, resurgimientos y desapariciones casi agresivas de compañías teatrales en Quito que, activadas por el interés que despertaron en el público y la prensa local, tendieron a reproducir en buena parte obras del repertorio internacional de éxito.⁷ Para el análisis del fenómeno, el texto se divide en dos entradas: la primera se refiere a los procesos de constitución y formación de compañías, emulando el modelo comercial, con la expectativa de profesionalización, en paralelo a los apresurados procesos autoformativos de los actores; en la segunda, se reflexiona sobre algunas pugnas internas y las fracturas de los grupos como evidencia de las contradicciones estructurales del modelo productivo de compañías en territorio.

Propongo que el modelo productivo de compañía —repertorio exitoso, estructura de reparto jerarquizado, procura del éxito en taquilla y producción en cadena— intentó ser emulado íntegramente por las agrupaciones locales, sin variaciones originales significativas, pese a los patentes límites para su plena realización. Este empeño forzado fue parte de la crisis. Esta interpretación contrasta con otras valoraciones sobre el período, que por momentos incluso han tendido a atribuir responsabilidades casi de carácter moral —“poco compromiso de actores”, “desinterés insolidario de público”— frente a una ciudad en modernización para la que la práctica debía ser una expresión de avance.

EL MODELO DE COMPAÑÍA

Durante la década del 20, Quito vivió procesos de modernización, con emergentes capas medias gestadas y afectadas por fenómenos catalizadores como la llegada del tren en 1908 y el consiguiente acceso a nuevos bienes y servicios, el crecimiento del aparato estatal de vocación centralizadora —principalmente tras la Revolución juliana de 1925, que amplió plazas laborales en el área burocrática— o los resultados de los proyectos educativos seculares que el proyecto liberal procuró incentivar desde inicios de siglo.⁸

7. En la periodización trabajada para la tesis doctoral, un período posterior ronda entre 1928 y 1933, de relativa estabilidad y consolidación de agrupaciones, con despliegue de dramaturgias locales, y una subsiguiente etapa de ocaso paulatino, entre 1933 y 1939.

8. Respecto a los procesos de modernización y transformación de la ciudad y la constitución de sus habitantes en las primeras décadas del siglo XX, véase Eduardo Kingman

Como señala el historiador Guillermo Bustos, el despliegue urbanístico y el apresurado crecimiento poblacional de las primeras décadas del siglo XX, en parte constituido por migración interna en busca de las nuevas plazas de trabajo, no solo produjo inéditos procesos de conflictividad social, tensiones de clase y étnicas en una sociedad más expandida y compleja, sino que generó nuevas prácticas sociales del “espacio vivido”.⁹ Al respecto, el investigador Eduardo Kingman considera que la ciudad se transformaba también en respuesta a idearios de progreso global: “se trataba de una modernidad incipiente, y excluyente a la vez, que se expresaba sobre todo en el consumo y en la secularización de los gustos y costumbres”,¹⁰ principalmente para capas altas y medias, en una sociedad donde el analfabetismo y las condiciones económicas segmentaban drásticamente a la población. En medio de esta secularización de costumbres, el consumo de espectáculos públicos cobró inédita importancia, del simple ejercer del entretenimiento a la práctica de “elevación artística” o la distinción.¹¹

El desarrollo del aparato estatal diversificó las posibilidades laborales de una clase media que buscaba nuevas opciones experienciales a la par que dieron paso a un nuevo tipo de público dispuesto, y por momentos ávido, a asistir a eventos masivos de entretenimiento. En 1914 se inauguraron las primeras cuatro salas de cine, aún llamadas “teatros”,¹² los eventos deportivos públicos iban ganando espacio y —fundamental para esta reflexión— las esporádicas visitas de compañías teatrales extranjeras recibían una muy buena

y Ana María Goetschel, “Quito: las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales”, en *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Dirección de Planificación del I. Municipio de Quito / Consejería de Obras Públicas y Transporte, Junta de Andalucía, 1992), 153-162; y Guillermo Bustos, “Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)”, en *ibíd.*, 163-188.

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

10. Eduardo Kingman, *La ciudad y los otros. Quito, 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Quito: FLACSO Ecuador / FONSAL / Universitat Rovira y Virgili, 2006), 48-49.

11. Se sigue aquí la lectura de Pierre Bourdieu sobre el consumo de artes también como forma “elevada” de formación, a la par que una pretendida estrategia de distinción de clase. Véase Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998).

12. La “Cadena de cines de Quito” pertenecía a Jorge Cordovez, empresario de transportes y construcción, quien mantuvo el monopolio del rubro hasta 1933, cuando se inauguró el “Teatro Bolívar”, bajo el control de César Mantilla. Al respecto, véase Katerinne Orquera Polanco, “Prensa periódica y opinión pública en Quito. Historia social y cultural de diario *El Comercio*, 1935-1945” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), <http://hdl.handle.net/10644/7684>; Wilma Granda, “La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2006), 99, <http://hdl.handle.net/10644/906>.

acogida del público local. Estas últimas podían así sostener seguidilla de sala llena en el Teatro Sucre,¹³ único acondicionado exclusivamente para las artes escénicas, con importante presencia de artes musicales. El Sucre, para la década del 20 regentado por el Ministerio de Instrucción Pública, era polo definitorio en estas actividades en la ciudad. El incremento de asistencia a espectáculos públicos puso en evidencia la existencia de recursos e intereses que podían revertirse en taquilla.¹⁴

A partir de 1924, cuando se presentó por primera vez en público el grupo de estudiantes del Curso de Declamación del Conservatorio Nacional de Música,¹⁵ los figurantes locales recibieron una más que positiva valoración de su nivel artístico por parte de los cronistas de prensa. Desde hacía un año, Abelardo Reboredo, un viejo actor español residente en la ciudad y para entonces gerente de la cadena de cines de Quito,¹⁶ impartía el curso y los resultados se calificaron como promisorios, tras años de informalidad e irregularidad. Cuando, ocasionalmente, se daba cobertura mediática a las presentaciones del curso o de las agrupaciones que se formaron tras él, fue recurrente el encomio. Afirmaciones como “no son artistas de larga carrera, sino principiantes, y ya demuestran el dominio en el campo escénico” no solo les otorgaba un carácter casi profesional, sino que les arrogaba ya alcances fundacionales: “están echadas sólidamente las bases del teatro nacional. Con buenos actores no faltarán los nóveles autores”.¹⁷ La celebración primaveral tuvo tal alcance que un cronista de *El Porvenir* llegó a afirmar: “al Sucre han venido compañías extranjeras que han tenido lleno completo, y que no han

13. El Teatro Sucre fue inaugurado en un tardío 1889, en contraste con otras ciudades de la región.

14. En su estudio sobre el crecimiento del sector burocrático en el país, Cecilia Durán menciona cómo los sectores medios fueron incrementando tiempo y recursos para el nuevo fenómeno del entretenimiento. Véase Cecilia Durán, *Irrupción del sector burócrata en el Estado ecuatoriano: 1925-1944. Perspectiva a partir del análisis de la vida cotidiana de Quito* (Quito: Abya-Yala, 2000), 92-96.

15. La presentación se dio como un acto más de la gala del Círculo Musical F-Ex Valencia y el Centro Honor y Belleza, para homenajear a su “princesa de la Corte Real del Trabajo”. “Homenaje a una princesa”.

16. El origen y referencias profesionales de Reboredo apenas aparecen en las fuentes. Rememorando el período, Humberto Salvador lo define como “un actor español enfermo y mal humorado”; Icaza lo ubicaba como “de alguna compañía de teatro que se había quedado aquí varado”. Humberto Salvador, “Resurgimiento del Teatro Nacional. La Compañía ‘Marina Moncayo’”, *Letras del Ecuador*, n.º 28-29 (noviembre-diciembre 1947): 24; Enrique Ojeda, “Entrevista a Jorge Icaza”, en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991), 112.

17. “Por el teatro nacional. Un drama y una comedia: triunfos del Curso de Declamación. Actores y autores nacionales”, *El Comercio*, 15 de agosto de 1926: 5.

llegado a la altura que llegaron anteanoche nuestros artistas nacionales".¹⁸

El enfoque se mantuvo tras el impulso. Cuando, entre 1927 y 1928, las críticas fueron haciéndose más cuestionadoras, duras y exigentes, todavía se contrastaba con melancolía el nivel con esos primeros fulgores: "en la carrera triunfal de sus iniciaciones, los artistas nacionales empezaron, sin ellos pretenderlo y únicamente en fuerza de las situaciones, a hacer competencia al cine. Nuestro público prefirió el espectáculo vivo y real, a este otro escenario de artificio, por más que en la pantalla se reflejaron figuras de artistas extranjeros de renombre",¹⁹ y se idealizaba su alcance total: "No tuvieron jamás las compañías extranjeras los llenos que se registraron en las representaciones de los nuestros".²⁰ Tanto optimismo despertó el fenómeno que, en 1926, ya iniciadas las divisiones, en la presentación de un segundo cuadro de integrantes del Curso de Declamación del Conservatorio, el profesor Reboledo declaraba optimista: "después de cinco años el teatro nacional quedará sólidamente constituido, en tanto que en otros países habíase necesitado de treinta años de preparación [...] Por lo mismo, era indispensable el apoyo tanto de las autoridades como de la culta sociedad".²¹

El escritor Jorge Icaza, que inició su práctica artística como actor y posteriormente como dramaturgo, en su autobiografía novelada, escrita en 1972,²² definió esas celebraciones mediáticas como "patriotismo provinciano"²³ ante una plaza que hasta entonces había tendido a lo desértico. Una aproximación crítica al contenido y perspectiva de las crónicas de esos primeros años permite coincidir con la interpretación de Icaza. La perspectiva de los editorialistas de los diarios en ese primer período insiste en el encomio y reconocimiento, aunque de manera colateral menciona el carácter formativo de los intérpretes, y latentemente deja entrever sus límites. Más allá de los intérpretes particulares, parece claro que en los elogios estaba presente la

18. "En el Teatro Sucre", nota de *El Porvenir* reproducida en *El Comercio*, 11 de octubre de 1925: Primera. Nota también referida en Campos, *El canto del ruiseñor...*, 162.

19. "El cine y el teatro nacional", *El Comercio*, 9 de mayo de 1927: 3. Nota recuperada en Campos, *El canto del ruiseñor...*, 185.

20. "Comunicado. El teatro nacional" [carta de lector], 8 de enero de 1928: 5.

21. "Progreso del arte nacional. El segundo cuadro del Curso de Declamación del conservatorio. Una simpática función de gala", *El Comercio*, 26 de mayo de 1926: 3. Citada también en Campos, *El canto del ruiseñor...*, 166.

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

23. Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 134. Para este estudio las memorias de Icaza fueron una fuente fundamental, pues es uno de los pocos documentos donde se hace referencia explícita, y en extenso, a las problemáticas de la práctica teatral desde una experiencia directamente vinculada.

expectativa de que en el país se despliegue esta forma de “arte culta”, que se consideraba evidenciaría el avance civilizatorio de la sociedad en cambio. Afirmaciones al estilo de “Saber divertirse debe ser un ramo de la estética moderna”, muestran el ideario que se iba afirmando en las capas medias.²⁴

Esa concepción de la función de las artes en los procesos de modernización se extiende a todas las prácticas. Refiriéndose a la Escuela Nacional de Bellas Artes establecida en 1904, la investigadora Trinidad Pérez plantea cómo su formación rígida y ortodoxia inicial apuntaba al despliegue de un “campo artístico que el Ecuador requería para ingresar a las filas de las naciones modernas, progresistas y civilizadas”.²⁵ De la misma manera, la reapertura del Conservatorio Nacional de Música, en 1900, dirigía a esa apuesta por la “modernización liberal”.²⁶ La misma expectativa se proyectó así hacia las nacientes artes escénicas. Pese a la ausencia de prácticas referenciales o a los límites formativos relativamente informales en cursos de declamación o presentaciones voluntariosas, la apuesta mediática por las capacidades innatas de los actores escénicos primó en la lectura. No debe olvidarse que la misma crítica artística en la prensa era también una experiencia naciente, donde impresionismo subjetivo y vocación de fomento a las artes, casi siempre limitadas, convivían con una lectura que procuraba ser descriptiva y objetiva.

La postura celebratoria de la crítica a las presentaciones del conjunto teatral, junto a la novedad de la práctica y sus potencialidades como actividad, sin duda auparon no solo el interés de un público latente, sino el de otros posibles nuevos histriones dispuestos a integrarse a una práctica que prometía seductoras posibilidades de subsistencia laboral, junto al reconocimiento social. La aparente facilidad para alcanzar el éxito y generar ganancias económicas fue un aliciente. Icaza narra su primer acercamiento a la práctica teatral, marcado por los réditos materializados tras las primeras presentaciones:

El dinero que nos dieron por el trabajo en aquellas primeras funciones —calmé a los usureros, pagué el cuarto del hotel, cubrí el atraso en la fonda donde me alimentaba, compré un pequeño obsequio para Laura, pensé dejar el miserable

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

25. Trinidad Pérez, “La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012), 187, <http://hdl.handle.net/10644/3081>.

26. Rossy Godoy, “La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020), 39, <http://hdl.handle.net/10644/8073>.

empleo en la policía— y las tropicales alabanzas de la prensa [...] avivaron la codicia e inflaron una ciega vanidad en cada uno de nosotros.²⁷

La potencialidad del ingresos por taquilla, para todo el período estudiado, fue un atractivo, si bien existen pocas referencias. Una de ellas, de 1927, muestra que una presentación exitosa podía alcanzar ganancias de alrededor de 900 sucres de taquilla.²⁸ Ganancia en apariencia inmediata, pese a los descuentos y pagos posteriores, cuando el sueldo de un trabajador estatal no calificado era nominalmente de 80 sucres.²⁹ El potencial rédito económico, así como la importancia de los espectáculos públicos en el período, puede notarse en los ingresos del municipio de Quito, que para 1925 estimaba recaudar 6500 sucres por impuestos a espectáculos públicos, en contraste con los 1260 de billares, 8000 de multas de policía, 8000 por utilidad de tranvías, frente a rubros más altos como 19000 sucres por venta de licores en la zona

27. Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 139. La primera referencia a la experiencia teatral arranca por el condicionante: “una noche —fino olfato de la casualidad— tropecé con un amigo de la época de colegio. Me habló de un curso de arte dramático, de un profesor español —actor retirado—, de la función que preparaban los alumnos para presentar en el “Teatro Nacional” y de las posibles ganancias.

¿Ganancias? —interrogué curiosísimo.

Desde luego.

Si yo pudiera...

Claro. Nos hace falta un segundo galán”. *Ibíd.*, 130-131.

28. “La matinée de ayer en el ‘Sucre’ ”, *El Comercio*, 28 de marzo de 1927: 5. La nota hace referencia a la presentación “a beneficio” del actor Marco Barahona, cuya madre había muerto, raramente explicitó el monto, que no solía hacerse. Sobre el manejo interno de las ganancias hay pocas referencias y ese tema excede la intensidad del presente trabajo, aunque se pueden mencionar dos testimonios. Entrevistada por Nancy Yáñez, en 1992, la soprano María Victoria Aguilera (1902-2000) contó cómo, al menos en esa agrupación, “había el reparto terminada la función. Había llenos completos, gracias a Dios. Ese rato se pagaba a la tramoya y otras necesidades; de lo que quedaba se hacía el reparto”. Yáñez, *Memorias de la lírica...*, 321. En 1945, el reconocido actor Ernesto Albán Mosquera realizó una dura crítica sobre el período: “para unos, los más vivos, eran las subvenciones oficiales y los papeles de importancia, mientras que a los segundones, tercerones y para la ‘pandilla’, eran los sueldos míseros y las caracterizaciones menudas. No había reparto proporcional ni equitativo ni justiciero, ni del dinero ni de los caracteres [...] hubo corrupción moral, desigualdad, injusticias [...] Había compañías que ni siquiera llevaban libros de contabilidad; no se sabía lo que ganaban ni gastaban, ni mucho menos lo que era organización como empresa”. “Ernesto Albán: el incansable luchador por el teatro ecuatoriano”, *El Comercio*, 1 de enero de 1945: 16. El testimonio del actor fue parte de una extensa nota periodística que, por inicio de año, evaluaba la situación del país, donde la suya era la única compañía activa y ensalzaba tácitamente su propio proyecto.

29. Cristian Naranjo, “La gran depresión en Ecuador, 1927-1937. Salarios y precios” (tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016), 182 y ss., <http://hdl.handle.net/10803/401183>.

urbana o 4457 en la zona rural.³⁰ En 1926, el monto esperado por espectáculos ascendió a 25 000 sucres, aunque al año siguiente la estimación bajó a 13 000 sucres.³¹

Estos datos merecen ser observados como indicadores parciales de la conformación de prácticas ciudadinas. A la par, sirven para medir el despliegue de actividades que demandaron se gestione su reglamentación y aprovechamiento. El significativo incremento de los ingresos por espectáculos públicos de 1926, y su recálculo para 1927, se debió a la ordenanza que en enero de 1926 emitió el Concejo municipal para el cobro de impuestos a estas actividades. Entre los espectáculos públicos se incluían “teatros, cinematógrafos, conciertos, carreras de caballos y demás espectáculos y diversiones públicas”, para los que se fijó en 5% el aporte al erario municipal de los ingresos brutos por entradas.³² El mayor monto de los ingresos de espectáculos, pese a no haber un desglose en los presupuestos, parecería que lo

30. Concejo Municipal de Quito, “Presupuesto de ingresos y egresos para el ejercicio financiero de 1925. Ordenanza n.º 0266”, 17 de enero de 1925. Archivo Metropolitano de Historia (AMH), Actas del Concejo Municipal digitalizadas, código GENERAL_0266_8458.

31. *Ibíd.*, “Presupuesto de ingresos y egresos para el ejercicio financiero de 1926. Ordenanza n.º 0280”. *Ibíd.*, código GENERAL_0280_8324. “Presupuesto de ingresos y egresos para el ejercicio financiero de 1927. Ordenanza n.º 0299”, 3 de enero de 1927. *Ibíd.*

32. *Ibíd.*, “Borrador de la Ordenanza Municipal de impuestos a espectáculos (Ordenanza n.º 0281)”, 24 de febrero de 1926. AMH, Actas de Sesión del Concejo. Oficios-Solicitudes dirigidas & al Pet. del Concejo, 1926, t. 1, n.º 749, ff. 169 a 170. Durante el debate previo se contrapusieron las perspectivas del concejal José Alejandro Calisto, que argumentaba: “los espectáculos no son cosa necesaria; de ellos puede prescindir el público; se costea el que tiene y por fin las empresas hacen gran negocio, de manera que para ellas no sería grave cosa la erogación del diez por ciento de sus ganancias y para el Concejo sí es una pérdida privarse de ese diez por ciento”; y la del concejal Eduardo Egas Monje, que proponía: “en todas partes se da facilidades a esa clase de empresas y es preciso determinar un porcentaje hasta cierto punto bajo”, pues con mayores sería ‘hasta prohibitivo’”. AMH, Acta de la sesión del 24 de febrero de 1926, f. 149; Acta de la sesión del 3 de febrero de 1926, f. 91b; Actas de Sesión del Concejo del 24 de febrero de 1926, Oficios-Solicitudes dirigidas & al Pet. del Concejo, 1926, t. 1, n.º 749. La anterior ordenanza de impuestos a espectáculos era de 1916 y la específica de reglamento sobre teatros se remontaba a 1900. En la ordenanza final se especificó que solo se podría resolver exoneraciones a “los espectáculos que tengan por objeto recaudar fondos para el fomento de alguna obra nacional o de beneficencia pública, y cuyo producto, deducidos los gastos del espectáculos, se destinen íntegramente a estos objetos”, excluyendo así todos los espectáculos de carácter profesionalizante. Recién en 1929, cuando el fenómeno teatral había alcanzado una relativa estabilidad y alcance, el Concejo Municipal consideró que “en el afán de que se propenda al cultivo del arte en esta Capital; así como para se estimule el esfuerzo de las Compañías teatrales nacionales [...] se reforme la Ordenanza de espectáculos, exonerando de impuestos a tales empresas”, pues, consideraba “hasta inhumano que el Concejo por percibir un gravamen hasta Irrisorio, obstaculice a que progresen las mencionadas Compañías”. La proposición fue aceptada por la mayoría. “Concejo Municipal: sesión del 24 de abril de 1929”, *El Comercio*, 25 de abril de 1929: 8.

aportaban las proyecciones de cine, las más permanentes y regulares.³³ Con la repercusión mediática y de público, y su potencialidad de réditos económicos, las condiciones estaban dadas para que nóveles actores se arrojasen a la profesionalización. En diciembre de 1925, tras una gira por la ciudad de Riobamba, parte importante del grupo de alumnos del curso de declamación se independizó de Reboredo. Icaza, refiere esa ruptura:

Las relaciones con el viejo cómico español —perspectiva de otro año de estudios, de sacrificios— tornáronse pesadas e insostenibles.

—Deben seguir en el curso, he dicho, coño.

—Queremos organizar una compañía.

—¿Qué se han creído? ¿Unas eminencias? Maldita sea.

—Es que...

—Cuarenta años de teatro. Si quieren largarse, lárquense.

—Nosotros...

—Pero lárquense pronto, coño.³⁴

En el testimonio de Icaza —el único que hace referencia directa a la fractura— se evidencia la fosa que se abrió entre la exigencia de los procesos formativos y el urgido arrojarse al nuevo campo laboral. Actores en formación asumieron la profesionalización como apremiante y se dispusieron a ocupar plaza. La ya autónoma Compañía Dramática Nacional debutó ese mismo mes.³⁵ En su primera presentación, los actores asumían que habían entrado “por nuestra cuenta en el camino escénico para ampliar nuestros vuelos”. Sin explicitarlos, el cronista esbozó miramientos ante los límites profesionales que, velados, se contuvieron en la prensa hasta años después: “No nos toca hoy hacer reparos sino estimular [...]. Los nóveles actores irán perfeccionándose, a medida que el público les favorezca”.³⁶ Esta línea editorial de encomio, debe insistirse, se mantuvo en este primer período y se justificaba en la importancia de la promoción local de la actividad, sin aportar más herramientas y dejando en las agrupaciones la única responsabilidad del desarrollo.

33. En las actas de debate del Concejo del 10 de febrero de 1926 se solicitaba que a los cines “no se les cobre los *dos sures que han estado pagando por función* a condición de que den cada quince días o cada semana una función destinada expresamente al pueblo, con películas escogidas, moralizadoras, pues que es obligación del Concejo laborar especialmente por la moralización del pueblo, enseñándole costumbres y dándole orientaciones morales”. AHM, Acta de la sesión del 10 de febrero de 1926, f. 105b, Oficios-Solicitudes dirigidas & al Pet. del Concejo, 1926, t. 1, n.º 749. Énfasis añadido.

34. Icaza, *Atrapados I. El Juramento*, 130-131.

35. “Teatro Sucre. La Compañía Dramática Nacional”, *El Comercio*, 20 de diciembre de 1925: 3. Nota también referida en Campos, *El canto del ruiseñor...*, 163.

36. *Ibid.*

El primer grupo se fragmentó prontamente y surgieron nuevas iniciativas, todas bajo la misma proyección y modelo: el de las compañías profesionales extranjeras que visitaban la ciudad. Estas fueron el referente de las formas artísticas —textos dramáticos y puesta en escena—, posibilidades profesionales, modelos de trabajo, expectativas de reconocimiento y hasta el *glamour* de la vida del artista moderno. Estas compañías traían más que obras: traía imaginarios.³⁷ Este estándar condecía con la perspectiva del oficio enseñada por Reboredo.³⁸ Así, el “modelo productivo de compañía” pasó a ser el referente para los grupos en gestación, que no tuvieron ninguna otra práctica escénica referencial estable,³⁹ pese a que no era el único que se practicaba en la región. Otras posibles formas de organización de agrupaciones con intenciones creativas eran las amateur, sin vocación de réditos económicos, las “oficiales” subvencionadas directamente por el Estado, hasta llegar a las que —para distanciarse de la motivación comercial y reivindicando su dedicación al arte— comenzaron a definirse como teatro independiente, desde fines de la década de los 20.⁴⁰

El modelo de compañías era el más difundido y consumido en la región, y prácticamente el único que llegaba a Quito. Las agrupaciones que arribaban a la ciudad solían ser las de mediano calado, que se presentaban en ciudades de menor actividad y competencia. Estas hacían escalas siguiendo lo que podría denominarse un “segundo circuito”, para diferenciarlo de las escalas

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

38. En su investigación sobre la labor del músico español José María Trueba como impulsor del canto lírico, Alfonso Campos propone la idea que se sigue en este trabajo: “La escuela española de teatro que los maestros Reboredo y Trueba imprimieron desde octubre de 1923, sería la tónica general de los diferentes grupos que harían teatro en nuestra ciudad durante un poco más de un lustro. Pocas obras del teatro italiano fueron expuestas por las compañías quiteñas, pese a la gran influencia que dejaron las compañías extranjeras que antes visitaron Quito”. Nota también referida en Campos, *El canto del ruiseñor...*, 164.

39. Las esporádicas experiencias particulares locales previas, por su propia evanescencia, no llegaron a convertirse en referentes.

40. Para el emblemático caso argentino, véase María Fukelman, “Programa para la investigación del teatro independiente”, en *Teatro independiente. Historia y actualidad*, dir. por Jorge Dubatti (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2017), 13-26. La primacía estética que desdeñaba la ganancia económica fue reivindicada como parte de los rasgos legitimantes de este tipo de proyectos, bajo el mismo criterio que, décadas después, siguió el modelo de “grupo”.

en las ciudades mayores de la región que hacían las compañías de mayor peso. Los jóvenes actores locales, sin acceso a otros ejemplos de esquemas de producción, asumieron en la práctica el modelo de compañías que llegaron a ver como posible. Al estudiar el caso argentino, extensible a otras regiones de Latinoamérica, el estudioso Jorge Dubatti releva cómo entre 1910 y 1930 se vivió “el desarrollo de la forma de producción ‘industrial’”, que consolidaba la profesionalización dura en territorios donde el consumo de artes escénicas estaba naturalizado, en mucho gracias a la demanda que generaban poblaciones con orígenes de migración europea, que tenían al teatro como una forma de consumo cultural regular.⁴¹

La influencia externa mencionada y las potencialidades internas llevaron a las agrupaciones quiteñas a apostar por el esquema cuyo eje constituyente era el éxito comercial, que en la mayoría de los casos dependía de ofrecer a la audiencia el tipo de obra que la contente. La forma compañía tiende más a una empresa de entretenimiento rentable que un colectivo de exploración estética.⁴² En ese marco, la apuesta productiva, artística y referencial se apuntalaba en el triunfo previo del material en sus países de origen.⁴³ Las compañías internacionales llegaban con un repertorio que rondaba las diez obras, y que podía representarse a día seguido, manteniendo a un mismo público que, con abono, podía asistir a toda la temporada sin repetir obra. Tras intensa presencia, la agrupación abandona la plaza sin perder la expectativa del público. Las obras solían ser las que habían tenido éxito en las urbes metropolitanas hispanas. En no pocas ocasiones, la convocatoria publicitaria insistía en “la moda” o la novedad de las obras, que podrían ser vistas en Quito como hacía poco lo habían sido en las “grandes capitales”. Acceder a las novedades del repertorio internacional fue sin duda un aliciente llamativo para un público de sectores medios emergentes con vocación de actualidad y modernización. La local Compañía Dramática Nacional y las siguientes que se formaron tras su fractura, procuraron inicialmente repetir ese gancho.

41. Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino* (Buenos Aires: Biblos, 2012), 16. Aclara el autor que, más allá de lo artístico o convivial, cuando se refiere a la dimensión “industrial”, quiere decir “una producción rentable, prolífica y seriada, de labor múltiple y agotadora, y en algunos casos con alto rendimiento económico, que estimula la práctica de un conjunto de técnicas dramáticas, actorales, de dirección y empresariales”. *Ibid.*, 19. En 1924, este modelo productivo y las obras que generaban ya eran criticados por la intelectualidad porteña.

42. Esta lectura no minusvalora la empresa teatral rentable como fuente de proyección estética. William Shakespeare y Molière crearon, bajo estas condiciones, dos paradigmas fundamentales.

43. No pasaba así con exploraciones más experimentales o vanguardistas, incluso algunos registros realistas, ya de por sí de públicos reducidos en su lugar de origen, y que por tanto no formaban parte del repertorio de las compañías de visita.

La repetición del esquema no habría respondido solo a los modelos referenciales, sino también al acceso a los textos dramáticos montados: un relevamiento de las obras presentadas por las compañías locales en esos primeros años permite notar que muchos de los textos dramáticos habían sido publicados en ediciones baratas y populares pocos años antes. *El Teatro moderno* y *La farsa* fueron dos de las revistas de ediciones populares que en España comercializaban las obras de moda, a veces al tiempo que su representación pública, para aprovechar el interés de los espectadores.⁴⁴ Sin duda sobre estas ediciones, remitidas o traídas desde la península, se montaron las primeras obras de artistas locales. Junto a la ventaja fundamental de saberlas triunfadoras, estaba el presentarlas a un potencial público que también lo sabía; además, con toda probabilidad, sin pagar derechos de autor, por la misma distancia con el centro productor.⁴⁵

El esquema de compañía, como toda producción seriada, tiende a repetir formas dramáticas estables para facilitar su producción: géneros, temáticas, desarrollo de conflictos, tipo de personajes. De la misma manera, modeladas para ser capaces de montar con rapidez diversidad de obras, las compañías se integraban con actores de basamento arquetípico. “Galán”, “dama”, “gracioso”, “característica”, “viejo/barbas”, entre otros, eran cubiertos por un elenco estable, troupe para integrar repertorio en la lógica empresarial. Bajo similar división eran gestadas las obras dramáticas. De esa manera, el actor podía retomar el “tipo” genérico, asimilar rápidamente personajes con tendencias y formas recurrentes, cercanas al estereotipo, aprendiendo como nuevos únicamente los diálogos. Este esquema, históricamente, ha sido muy funcional para las formas seriadas desde el surgimiento del teatro moderno comercial en el Renacimiento.⁴⁶

Este modelo de roles se asimiló en los proyectos locales, condicionados también por esa necesidad de armar elenco bajo los requisitos que las obras por montar exigían. En diciembre de 1926, una reconfigurada Compañía Dramática Nacional especificaba sobre su elenco: “Marina Moncayo, primera actriz; Marina Gonzembach, primera dama joven; Olimpia Gómez,

44. Una valiosa fuente de acceso a esos textos originales se encuentra en <https://archive.org>. En 1934 comenzó a difundirse la revista teatral porteña de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) tras la fusión de las asociaciones nacidas en la primera década del siglo XX para defender la propiedad intelectual de las obras. Algunos de los textos publicados ahí también fueron montados en Quito.

45. Ninguna de las fuentes encontradas hace referencia a este particular, o refiere disputas con los autores o sus representantes.

46. Es el caso de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, esquema que la industria cultural de masas ha aprovechado desde su nacimiento, con ejemplos como el cine de género y la estrategia de *physique du rôle* con que un actor pasa a ser sello de un tipo de personaje y relato.

característica; Inéz Yépez, segunda dama joven; señores Marco Barahona, primer actor y director; Jorge Icaza, primer galán joven; Alfredo Riofrío, actor de carácter; Alfonso Moncayo, segundo galán (cómico); Jorge Barahona y Luis Hernández, partiquinos; Ernesto Moncayo, apuntador; Ernesto Paredes, traspunte; y Teodoro Donoso, partiquín”.⁴⁷ Al pertenecer prácticamente todos a una misma franja etarea, ciertos personajes habrán así sufrido de rasgos forzados para suplir falencias y cubrir la gama de generaciones que las obras imponían.

LAS CONTRADICCIONES DEL MODELO DE COMPAÑÍA EN LA PRÁCTICA

Casi todos los actores y actrices de la primera camada de compañías debieron apuntalar su formación entre la improvisación, el instinto y el aprendizaje a marcha forzada y autoexploración, luego de separarse con poca práctica de Reboredo, su maestro inicial. Desde la intuición, y directamente en la preparación de los espectáculos que serían públicos y de pago, se fue dando parte de esta educación escénica. Por su mismo carácter de emergencia casi abrupta, el único espacio de preparación actoral terminaba siendo la sala: un apurado proceso de profesionalización directa, sin la experiencia del amateur no expuesto.⁴⁸ Pero con el tiempo, las expectativas mediáticas y de público terminaron exigiendo a esos grupos de nivel aún amateur una experticia que en otros territorios de la región era resultado de una práctica comercial constante, generada por un campo activo, con múltiples salas y un juego de oferta y demanda que terminaban por consolidar prácticas. Pese a la voluntad y los empeños puestos, quienes fueron integrando las compañías teatrales locales sufrían los límites de su propia formación artesanal en un espacio donde eran los únicos referentes.

47. “Funciones teatrales para Navidad”, *El Día*, 14 de diciembre de 1926: 5. Icaza recuerda que su integración al Curso de Declamación respondió a la necesidad de cubrir el rol del segundo galán. Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 130-131.

48. El aprendizaje en el camino, a partir de la preparación de un personaje, tampoco fue extraña a la estrategia de formación de Reboredo. Icaza cuenta cómo se integró al curso para cubrir un rol. Arrancó su formación con el papel de galán, con miras a la presentación pública: “El rol de galán que estudié para la primera obra me causó mucho trabajo. A veces me sobraba emoción y resbalaba por una pomposidad declamatoria. En uso y abuso de maestro y de director de escena el viejo cómico español —burla y tuteo gamonales— me corregía: [...] A fuerza de ejercitar la memoria, de aceptar indicaciones, de entender el papel y de ensayar diariamente, logré en pocos meses desenvolverme en escena al gusto del maestro —buena vocalización, atinada mímica, soltura general—.” Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 132.

Una crítica de 1927 publicada en *El Día* respecto a una puesta sobre obra de León Tolstoi, explicitaba dos consideraciones fundamentales para pensar la problemática de los límites del aprendizaje: a “las posibilidades espontáneas de su propia dirección [donde...] no se puede encontrar perfección, pero tampoco hay ridiculez” se le sumaba la falta de experiencia, tanto en lo formativo como en relación a las referencias externas para la creación:

el artista no siempre puede crear la vida escénica sin haberla presenciado con elementos ajenos y de prestigio. No tenemos derecho a pedir a nuestros actores que sean genios de creación. Ellos no han salido del país y solo conocen las estrellas del teatro por las referencias literarias; no han tenido ni tienen maestros que estén al tanto del movimiento moderno del teatro.⁴⁹

Así como las propuestas pictóricas no pueden ser comprendidas sin ver al menos reproducciones de ellas o la música sin al menos leer sus partituras, el teatro —con autonomía del texto dramático, solo una parte del acontecimiento escénico— requiere de su contemplación presencial. Para la experiencia local, como marca la nota referida, las influencias eran acotadas a un tipo de obra comercial que apostaba complaciente por reiterar la fórmula de mantener el éxito en taquilla. El paternalismo con que la cronista analizaba la puesta no evita la paradoja, ausente en la reflexión, sobre dónde debían apuntalarse procesos formativos y prácticas profesionales. El investigador Gerardo Luzuriaga, que entrevistó a Marina Moncayo en 1989, recuperó cómo la actriz evocaba: “las pautas para la puesta en escena seguían ofreciéndolas al principio las compañías españolas que visitaban Quito y Guayaquil, si bien las dramáticas provenían de otros horizontes culturales”. Según el testimonio de la actriz, el arribo posterior de compañías de diferente esquema abrió nuevas perspectivas de montaje, incluyendo el escenográfico, que pasó de telones pintados y vocación realista a otras formas menos convencionales.⁵⁰

49. “De teatro. La sonata a Kreutzer”, *El Día*, 18 de enero de 1927: 5.

50. Luzuriaga, “El teatro ecuatoriano”, 194-195. El investigador mexicano Rubén Ortiz, al analizar la experiencia del teatro en su país, define al teatro y actuación de influencia española del período como “premoderna”: “un mundo en donde lo importante era la intensidad con la que el texto salía del alma del actor a través de una dosificación corporal precisa, y que invitaba al embriagamiento personal de actores y público por medio de culebrones melodramáticos. Las compañías significaban una tradición principalmente familiar con una jerarquía, también muy codificada: del galán joven al primer actor; de la dama joven a la primera actriz”. Rubén Ortiz, “La actoralidad en nuestro teatro. Una revisión de las maneras de concebir la actuación en México”, en *Un siglo de teatro en México*, coord. por David Olguín (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 296. Para él, la “actuación premoderna” española en México sufrió sus primeras crisis entre los años 30 y 40, a causa de los nuevos proyectos de educación de actores más formales, y terminó “refugiándose” en la televisión y sus melodramas, aún vigentes.

Definir la condición de “aficionados forzados a la profesionalización” de los integrantes de las primeras compañías locales no implica desvalorar el esfuerzo y la dedicación. Vale señalar que estos grupos de cierta manera se “inventaron” la técnica actoral a partir de las primeras pistas obtenidas en los cursos de declamación, se autoformaron en la observación de las puestas de compañías de segundo circuito a las que pudieron asistir, y no mucho más. Artes como las plásticas y las musicales tuvieron en la ciudad instituciones estatales consolidadas para la formación de artistas, a las que se les dedicaron recursos y formadores extranjeros. Estas artes, las de mayor legitimidad en Occidente, fueron sujetas a políticas estatales de formación y difusión. En contraste, el teatro contó apenas con un curso de declamación dictado de manera voluntariosa, lo que evidencia la poca importancia que la formación teatral recibió a nivel de políticas institucionales y que se delegó en los aspirantes la profesionalización, bajo su propia responsabilidad y gestión, ante la falta de más apoyo.⁵¹

Las nóveles compañías debieron enfrentar solas la alta expectativa de un público que esperaba nuevos estrenos y mejoramiento en la ejecución. En este proceso, sin que fuese notado por sus contemporáneos, se perfiló un tope estructural que evidencia otra paradoja: los límites consuntivos de una ciudad pequeña. Los potenciales espectadores, que fueron definiéndose “regulares” del teatro —los “*habitué*”— eran pocos, por lo que había mínimas posibilidades de que una obra pudiese mantenerse estable en cartelera. Los consumidores agotaban la obra pronto. Como ejemplo, véase una nota en *El Comercio* de 1927, ante la nueva presentación de una obra: “todavía nuestro público no está acostumbrado a las numerosas repeticiones, como sucede en otras ciudades, donde la concurrencia va renovándose noche tras noche”.⁵² El teatro no lograba consolidarse como un bien cultural de alta demanda: no alcanzaba

51. Esta formación sobre la marcha y en la autoexploración se puede ver en un caso en cierta “endogamia formativa”: Alfredo León, uno de los alumnos aventajados del Curso de Declamación dirigido por Reboredo en 1925, así como participante de algunas aventuras escénicas previas, para 1931 había pasado a ser el instructor de un nuevo curso de declamación del Conservatorio. “El grupo dramático es una prueba de la enseñanza del señor don Alfredo León, quien se ha distinguido, desde hace algún tiempo, por sus especiales aptitudes para la declamación [...] En la mente de todos está el especial interés de los conocimientos de declamación, no solo para la profesión teatral, como se pudiera creer, sino aún para la vida de sociedad, y todavía más hasta para la lectura en público, de una bella poesía, dando la correcta entonación, agradable acento. Asimismo, todos comprenden como de la propiedad en la acción, depende el éxito, no solo de los actores teatrales, sino hasta de quienes pronuncian un discurso de circunstancia”. “Extensión de las labores del Conservatorio Nal. de Música”, *El Comercio*, 24 de mayo de 1931: 1.

52. “Arte y teatro. La intranquilidad pública”, *El Comercio*, 8 de marzo de 1927: 2. El 4 de marzo, el entonces presidente, Isidro Ayora, suscribió la Ley Orgánica que supuso la gestación del Banco Central del Ecuador.

a constituirse dentro de los hábitos de consumo significativos de los sectores medios; el público interesado se perdía tras pocas sesiones. Cuando alguna nota periodística relevaba el escaso público, podía explicarlo “por tratarse de una obra de repetición”.⁵³ Aunque en algunos momentos parecía existir continuidad, “estos últimos tiempos hemos notado que el público que concurre a nuestro Coliseo va renovándose y que ya se acentúa el interés por lo que es nuestro”,⁵⁴ esta no llegó a estabilizarse. Las crónicas de prensa relevaban esos límites, pero no reflexionaban sobre las razones estructurales ni llegaron a proponer salidas para una práctica que fomentaban con ocasional cobertura.

Una presentación de obra por plaza —sin prácticas trashumantes de gira regulares— hacía del tiempo de producción una dilapidación de esfuerzos, en contraste con el del fugaz consumo. Sin la posibilidad de repetir varias veces una misma obra como repertorio reiterado, no era posible profundizar en ella y perfeccionarla, como tampoco era rentable el empeño. Las demandas de producción y los réditos de consumo se desencontraban con regularidad, lo que dificultó la preparación de actores con escaso tiempo y una formación que apenas sobrepasaba el nivel amateur; sin repertorio estable —clave para la supervivencia de una empresa rentable— la mayoría de obras era abandonada prontamente. Al respecto, Icaza contaba de lo agotador de una práctica que exigía nueva oferta constantemente:

el teatro es una disciplina artístico-literaria que necesita tres elementos: actor, autor y público. Hubo actores, hubo principio de autores pero falló el público. No respondía este a los esfuerzos que hacían los grupos teatrales. Porque teníamos que dar un estreno cada semana, repetirlo dos o tres veces en la semana y preparar otro para la próxima semana, para poder vivir. Y a veces el público no iba. Entonces los actores comenzaron a desbandarse y a morir de hambre.⁵⁵

El recambio constante para mantener un público reducido, teniendo que cumplir la exigencia de rédito comercial, sobredemandó la producción de material nuevo a los nóveles profesionales, mientras competía con nuevas agrupaciones emergentes, varias de ellas menos vocacionales y más cazadoras de oportunidades. La plaza aún era inestable y una agrupación improvisada de

53. “Matinée de la Compañía Dramática Nacional, *El Comercio*, 21 de marzo de 1927: 5. Significativamente, en el posterior período de estabilización y desarrollo de proyectos más sólidos, a inicios de la década de los 30, la repetición se presentaba publicitariamente como producto de la demanda del público, al estilo del anuncio de inicios de 1931: “Por haber recibido la Compañía de Comedias, muchas insinuaciones y peticiones por tarjetas, se reprissará por tercera vez”. “Compañía de Comedias” [publicidad], *El Comercio*, 8 de enero de 1932: 1.

54. “Las últimas funciones”, *El Comercio*, 3 de mayo de 1927: 2.

55. Ojeda, “Entrevista a Jorge Icaza”, 115. La frecuencia semanal parecería exagerada.

ejecución mediocre podía alejar a un público potencial que aún negociaba sus fidelidades. Esa urgencia productiva llevó a poca preparación y merma en la calidad, lo que se evidencia por las notas de prensa, que lo marcaban cada vez con mayor frecuencia. Entre ensayar mucho para pocas obras o ensayar poco, la apuesta de supervivencia tendió a lo segundo. Esto terminó por alejar a parte de un público de hábitos de consumo en constitución, vital para la reproducción de la práctica. Los cronistas de prensa tampoco fueron conscientes de estos condicionantes. Si en mayo de 1927 una crónica refería solo de manera implícita los límites, “estudian, perseveran, modifican los defectos de la primera hora”,⁵⁶ en 1928 la crítica a la falta de preparación era lapidaria, sin analizar el equilibrio precario de los agentes implicados,⁵⁷ atribuyendo la principal responsabilidad a los actores: “tras los dos primeros éxitos se durmieron sobre sus laureles. No puede presentar ninguna compañía nacional, con un año o más de existencia, un repertorio que demuestre considerable trabajo”.⁵⁸ La vara era muy alta, y a ella debieron enfrentarse posteriormente las agrupaciones que sobrevivieron al período de marasmo, ya más sólidas y estables, para alcanzar la época de estabilidad subsiguiente.

Junto a los límites de la producción serial, la autogestión fue otra causa de fracturas. La primera generación de actores y actrices, en igualdad de condiciones formativas y profesionales tanto en lo artístico como en lo empresarial, carecía de una autoridad aglutinante, como lo evidencia la ruptura con Reboledo. La argamasa colectiva parecía depender más de un sentido voluntarista que de una subordinación asumida, lo que se opone a la subordinación jerárquica a un “capocómico” —casi siempre primera estrella de la compañía, dueño de la empresa y director general, cuyo nombre solía identificar a la troupe— característica del modelo comercial de compañía teatral. El capocómico definía los caminos y decisiones a tomar, la selección de obras y la distribución de los roles, el tipo de estética y la propia puesta en escena. El resto de ejecutantes se mantenían en una relación laboral de dependencia o lazos familiares. Su nombre y fama convocaban al público. Respondían a ese modelo las principales compañías extranjeras que visitaron Quito en esos años: la argentina de

56. “Las funciones de hoy”, *El Comercio*, 1 de mayo de 1927: 2.

57. El teórico argentino Raúl Castagnino, desde la sociología del teatro, plantea la presencia fundamental vinculante de cuatro elementos, que pueden agruparse como “grupos de agentes”, para la conformación de un teatro nacional: dramaturgos, actores (que abarca a todos los sujetos vinculados a la producción), público y crítica, cuya interacción es fundamental para la práctica continua. Raúl Castagnino, *Sociología del teatro argentino* (Buenos Aires: Nova, 1963). Es sobre esta perspectiva y la interrelación entre estos grupos de agentes que desarrollé mi trabajo doctoral, del que este trabajo es una sección.

58. “Comunicado. El teatro...”.

Variedades Herdoc (1925),⁵⁹ la cómica argentina Esteban Villanova (cerca de un mes íntegro, en 1925), la española de Alta Comedia Clotilde Calvet (1925), la de Revistas Méndez (1925) o la Ópera Italiana Lea Candini (1926).⁶⁰

Dentro de los emergentes grupos locales, surgidos de un proceso constituyente apurado y sin compañías consolidadas a las cuales integrarse, muchos desearon ocupar la primera línea del proscenio y la cartelera.⁶¹ La inestabilidad del fenómeno y la lenta configuración de referentes y empresarios se evidencia en la nominación de las nuevas agrupaciones. Las primeras esperaban ser las únicas en su género y lograr la adhesión de todos los intérpretes. Luego de la fractura de la totalizadora Compañía Dramática Nacional, surgieron nombres que procuraron mantenerse genéricos, a la par que su proliferación los vuelve confusos para su diferenciación: Compañía de Revistas y Variedades, a la que después se le agregó el nombre Ramos Albuja; Compañía Dramática Nacional, Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades, Compañía Nacional de Comedias y Variedades Artistas Unidos, Compañía Lírica Nacional.⁶² En esos recambios nóminas de las agrupaciones pasaron de una a otra.⁶³

59. La compañía debutó el 10 de febrero. Archivo Histórico Nacional (AHN), “Programa”, fondo *Teatro Nacional Sucre*, serie Programas y Presentaciones, t. I y II, caja 15.

60. “Compañía Cómica argentina Esteban Villanova” [publicidad], *El Comercio*, 8 de agosto de 1925: 8; “La Compañía de Alta Comedia Clotilde Calvet”, *El Comercio*, 27 de octubre de 1925: 1; “Compañía de Revistas Méndez” [publicidad], *El Comercio*, 3 de noviembre de 1925: 8; “Compañía de Ópera Italiana Lea Candini” [publicidad], *El Comercio*, 16 de junio de 1927: 1.

61. “El teatro nacional” [carta de lector], *El Comercio*, 8 de enero de 1928: 5. En su estudio sobre el rol que jugó José María Trueba para el canto lírico en el período, al pensar las causas de las reiteradas fracturas, el investigador Alfonso Campos juega con la imagen de “un fantasma siempre acompañaría la formación y pronta disolución de las compañías nacionales [...] creado por sus propios integrantes, estaba representado en el egoísmo, la envidia y la vanidad”. Campos también propone que uno de los principales responsables de las rupturas fueron los representantes de las Compañías, como el caso de los hermanos Marín, que fragmentaron a la Compañía María Victoria Aguilera. Considero que no hay fuentes suficientes para generalizar esta afirmación. Campos, *El canto del ruiseñor...*, 90 y 171.

62. “Compañía de revistas y variedades Ramos Albuja” [publicidad], *El Día*, 26 de noviembre de 1926: 6; “Dramática Nacional”, *El Día*, 21 de diciembre de 1926: 8; “Arte y teatro. La Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades”, *El Comercio*, 7 de febrero de 1927: 8, que terminó reconfigurándose como Vásquez-Merizalde; “Compañía Nacional de Comedias y Variedades Artistas Unidos” [publicidad], *El Día*, 17 de mayo de 1927: 1; La Compañía Lírica Nacional debutó en noviembre de 1926, con integrantes de la disuelta “Victoria Aguilera” y “reforzado por buenos elementos” como la directora artística española Soledad Álvarez. “Arte Nacional”, *El Día*, 5 de noviembre de 1927: 3; “Estreno”, *El Día*, 19 de noviembre de 1927: 2; “La Nueva Compañía de Operetas y Zarzuelas”, *El Día*, 1 de noviembre de 1927: 5.

63. Aquí hago referencia exclusiva a los nombres que he precisado en las fuentes primarias. Las fracturas llegaron a una confusión lo suficientemente amplia como para gene-

El uso de nombres de actores para particularizar a las compañías, al estilo capocómico, comenzó a requerirse para distinguirse de la multiplicidad de grupos, y solo en segunda instancia para capitalizar los nombres de los intérpretes más sólidos, asentando su legitimidad y proyección como garantía de calidad, en un ambiente que buscaba diferenciar a diletantes de última hora frente a los dedicados creadores de intención profesional. La Compañía Dramática Nacional, por ejemplo, pasó a ser la Moncayo-Barahona para después ser la Barahona; Comedias y Variedades se asentó en Vázcones-Merizalde, nombres propios que expresaron la dirección de la empresa. Los nombres propios también buscaron dar un aire de fama aún no conseguida. La primera compañía de operetas y zarzuelas, que debutó de octubre de 1926, se denominó de arranque María Victoria Aguilera,⁶⁴ nombre de una de las integrantes del elenco que no era cabeza de compañía: “Me dieron el honor. [Lo] pusieron en vista de mi entusiasmo, todo era jurídicamente. Con jurado y por votación, habían dicho ‘por esfuerzo de la señorita que le demos un premio’, no esperaba nunca dinero, pero qué mejor satisfacción, pusieron mi nombre”.⁶⁵

El proceso de proliferación por fragmentación o reconfiguración de agrupaciones no significó para la crítica el enriquecimiento de la práctica sino una atomización de las potencialidades artísticas. De acuerdo a un editorial de *El Comercio*,

la inesperada benevolencia [de público y crítica mediática] que respondió a estos esfuerzos loables [de primeras presentaciones] hubo de multiplicar de manera sorprendente los conjuntos de variedades, comedias, etc. Son tantos y han sufrido tantas transformaciones que sería difícil recordar sus respectivos elencos. Hay elementos que figuraron en casi todas las compañías que se iban formando y deshaciendo sucesivamente y con esta dispersión se ha malogrado el éxito que se hubiera podido alcanzar con un poco más de estabilidad y de trabajo.⁶⁶

La condición de semiamateurs de casi todos los actores, con una perspectiva no jerárquica de merecimientos, incidió en esta tendencia a la separación. En el modelo tradicional de compañía, el actor tiene un puesto designa-

rar que en diciembre se produjera una nota aclaratoria que decía: “El nuevo representante de la Compañía Dramática Nacional [...] ha hecho una solicitud al Ministerio de Instrucción Pública pidiéndose se sirva suprimir la denominación de ‘Barahona y Cía.’ [...pues es la] Dramática Nacional [...] con solo la circunstancia de haberse separado de ella dos de sus miembros”. “No ha muerto la Compañía ‘Dramática Nacional’”, *El Día*, 15 de diciembre de 1926: 6.

64. “Compañía de Operetas y Zarzuelas Victoria Aguilera” [publicidad de debut], *El Comercio*, 23 de octubre de 1926: 1.

65. Yáñez, *Memorias de la lírica...*, 316.

66. “Consideraciones acerca del teatro nacional”, *El Comercio*, 23 de marzo de 1927: 5.

do que acepta y que procura mantener en un mercado competitivo. Más allá de la voluntad artística o individual, se vincula en condición de trabajador, y su permanencia depende de la interacción con las demandas de la agrupación. Pero en el caso local, para la perspectiva de muchos de los cronistas,

ni las escrituras, ni los contratos, fueron lo suficiente para que los artistas estuvieran en paz, en sus puestos, contentos con su lugar en el elenco. Si un barítono podía pasar a ser el primer galán de la comedia, bien. Lo importante era el primer lugar. Y así fracasaban los ensayos, quedaban vacíos los puestos, se perdía tiempo. Resentimientos fútiles retrasaban la marcha de estas empresas, desde los primeros momentos de su vida. La desunión se dejaba sentir con muestras visibles. Y cada cual quería plantar su tienda aparte.⁶⁷

A inicios de 1928, a poco más de dos años del emerger, la soprano Rosa Saá ya hacía el balance: “las compañías quiteñas que iniciaron su vida artística en 1925 y 1926 han prosperado, han sufrido un retroceso en sus actividades, han entrado en un período de decadencia, anuncio de un letargo en la fantasía y en la voluntad de sus componentes”.⁶⁸ En esta lectura puede verse la intensidad de un fenómeno al que, pese al poco tiempo de existencia, se consideraba merecía ya balances firmes.

De manera significativa, las perspectivas difundidas por los diarios —únicos medios que siguieron con cierto interés la práctica, pues las revistas literarias o culturales prácticamente ignoraron todo el fenómeno— concentraban siempre la responsabilidad de la crisis en los egoísmos y desidias individuales de los actores, sin considerar las inciertas condiciones estructurales que impedían una estabilidad productiva. La tendencia del período fue considerar como causa fundamental de las fallas la falta de seriedad y dedicación de los actores.⁶⁹ Valga mencionar que las interpretaciones de estudios de décadas posteriores han tendido a afirmar más bien el esfuerzo denodado y sacrificial de los artistas, en contraste con la falta de compromiso del público, el poco seguimiento de la prensa y la ausencia de fomentos estatales.

En medio del esfuerzo, es claro que algunas de las aventuras escénicas emergentes eran improvisadas. En enero de 1927, el Ministerio de Instrucción Pública vetó el Sucre a dos “compañías Nacionales [...], por cuanto la deficiencia de su personal y su falta de verdaderos cantantes, deja mucho que desear para merecer el apoyo del gobierno”. En esa misma resolución, festejada por *El Día*, que difundió la resolución, el gobierno optaba por negar

67. “Comunicado. El teatro...”.

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

69. “Arte y teatro. Por un arte armónico y estable”, *El Comercio*, 26 de diciembre de 1926: 8; “Arte y teatro. La competencia artística”, *El Comercio*, 29 de diciembre de 1926: 8. Notas también referidas en Campos, *El canto del ruiseñor...*, 178.

todo apoyo —básicamente la concesión del Teatro Sucre para sus presentaciones— a compañías en gestación que quisiesen presentarse en público.⁷⁰ Aunque ninguna de las fuentes que he encontrado hace referencia explícita, parece claro que las potenciales posibilidades económicas del teatro comercial habían convocado a un buen número de creadores improvisados que, como en otras áreas emergentes, intentaron probar suerte en esta nueva veta laboral sin requisitos especiales, más allá de los impulsos artísticos o expresivos. Una evidencia de este *boom* hipertrófico fue la formación de una Compañía Infantil de Variedades,⁷¹ con cuarenta y cinco niños de entre cuatro y trece años, que en enero de 1927 se presentó en el Teatro Edén con zarzuela y comedia en un acto.⁷²

Valga mencionar que no todas las fracturas se debieron a diferencias artísticas o productivas. En noviembre de 1926, una actriz renunciaba a la compañía Ramos Albuja denunciando públicamente que lo hacía por “razones de dignidad personal, porque el empresario había contratado a “una mujerzuela de vida no santa”,⁷³ y recibía la airada respuesta del director que, tras ironizar sobre la “altura moral indiscutible, en una verdadera cumbre de santidad” de la renunciante, defendía la honorabilidad de la nueva intérprete: “es honrada y sirve con exactitud en un cargo público”.⁷⁴ Este caso particular puede servir para una reflexión sobre el imperativo moral en las prácticas y creaciones teatrales, entrada que excede el presente artículo.

La fragmentación y reconstitución de grupos alcanzó su punto máximo en 1926. Las notas editoriales de los dos principales diarios de la ciudad —*El Día* y *El Comercio*— coincidieron en demandar que el Ministerio de Instrucción Pública, regente del Teatro Sucre, reglamentase la práctica, que ya se consideraba caótica y, en muchos casos, de escasa calidad o legitimidad artística.⁷⁵ Se pedía condicionar la concesión del teatro a la estabilidad de las agrupaciones, lo que impediría cambios de elenco que trastocaban ensayos y procesos creati-

70. “El Teatro Sucre se clausura para dos Compañías Nacionales”, *El Día*, 6 de enero de 1927: 6.

71. “Próximo debut de la Compañía Infantil”, *El Día*, 18 de enero de 1927: 5.

72. El proyecto era auspiciado por la empresa de cine Ambos Mundos, que programó su debut en el cine Edén. “Estrenos de la Compañía Infantil”, *El Día*, 28 de enero de 1927: 7. Este proyecto particular hace recordar fenómeno similar en la Inglaterra isabelina, donde surgieron compañías de niños aprovechando el éxito alcanzado por las agrupaciones profesionales, y que Shakespeare criticaba con encono.

73. “La Compañía de Variedades de Quito”, *El Comercio*, 14 de noviembre de 1926: 6.

74. “Por la honra de la Compañía de Revistas y Variedades” [remitido], *El Comercio*, 20 de noviembre de 1926: 8.

75. “Es necesario reglamentar el funcionamiento de las Compañías de arte nacionales”, *El Día*, 28 de noviembre de 1926: 3; “Crónicas de teatro”, *El Día*, 30 de noviembre de 1926: 4; “Arte y teatro. Por el arte armónico y estable”, *El Comercio*, 26 de noviembre de 1926: 8.

vos. Si el año previo la prensa había obviado las críticas, para 1926 ya se reclamaba con frecuencia la “falta de disciplina y constancia”, culpable de la baja en la calidad de las representaciones y de la multiplicación de empresas, muchas prontamente fallidas. Del inicial fomento como línea editorial se pasaba a la exigencia de disciplinamiento restrictivo como estrategia para encausarlos.

Tras el revuelo mediático, de manera reactiva⁷⁶ el Ministerio de Instrucción Pública resolvió ceder el teatro por semanas, “en riguroso turno”, a las compañías establecidas, limitando a dos las funciones a sábado de noche y matiné del domingo, fijando el resto de la semana para ensayos para evitar que los grupos se presenten “sin la debida preparación”.⁷⁷ La medida tuvo cierta continuidad y permitió un orden de uso, aunque su aplicación concreta y tiempo de vigencia no se evidencia en las fuentes encontradas.⁷⁸ Las condiciones de ensayo casi no han dejado huellas en los documentos consultados y, aunque para la mayoría de compañías parecería fueron precarias, las grandes que lograron continuidad, como la Dramática Nacional, de Comedias y Variedades y la de Operetas y Zarzuelas, el Teatro Sucre estuvo a disposición de manera regular, cuando no era ocupado por compañías internacionales. Esto se mantuvo por varios años.⁷⁹ Aunque en mínimas referencias en notas de prensa, también se registra que el Ministerio cedía el teatro solo para la presentación.⁸⁰ Esta procurada concesión regulada del Sucre fue parte del intento de imponer estabilidad relativa en la práctica, y abrió expectativas de reintegración. Una nota de *El Día* planteaba:

76. La pérdida del archivo histórico del Ministerio de Instrucción Pública y sus entidades vinculadas, como el Teatro Sucre, limita en mucho el estudio del manejo institucional respecto al fenómeno teatral.

77. “Arte y teatro. La competencia...”.

78. Para febrero de 1927, por ejemplo, se le cedió a la Compañía Dramática Nacional (la más estable) “todos los jueves sin perjuicio de los días que le corresponden según el turno establecido entre todas las Compañías Nacionales”. “Concesión del Teatro ‘Sucre’”, *El Comercio*, 21 de febrero de 1927: 8. Respecto a las medidas gubernamentales ante la práctica teatral, véase el capítulo tercero de Aguirre, “El Teatro de Compañías...”.

79. Una nota de 1931 celebraba las facilidades dadas a una compañía local y reseñaba cómo “los ensayos se practican durante varias horas diarias y en algunas de ellas, asisten numerosas personas, quienes salen muy satisfechos de la obra y del trabajo de los actores”. “Compañía Nal. de Zarzuelas y Revistas”, *El Comercio*, 9 de julio de 1931: 3. La autobiografía de Icaza evidencia que habitaban el Sucre de manera permanente, como ámbito regular y naturalizado de existencia vivencia y trabajo, excepto cuando era cedido a una compañía extranjera; cuando las compañías extranjeras tomaban la plaza, entonces, los actores nacionales tenían un palco asignado para asistir a las representaciones. Icaza, *Atrapados I. El juramento*, 166-167, 175, 184.

80. “Funciones de dos compañías nacionales”, *El Comercio*, 8 de abril de 1931: 8; “Concesión del Teatro Sucre”, *El Comercio*, 21 de abril de 1931: 8; “Concesión del Teatro Sucre”, *El Comercio*, 20 de mayo de 1931: 8.

Discurre por muchas partes y se viene acentuando el rumor de que se producirán cambios, alteraciones y recomposiciones en los diversos cuadros artísticos que funcionan en la capital. Alguien asegura que se trata de organizar una nueva compañía, entresacando solo los mejores elementos, que ahora están desperdigados de los varios conjuntos.⁸¹

Si en diciembre de 1926 se contaban en cinco las compañías reconocibles, para 1927 eran ya solo tres las que funcionaban con regularidad, con tendencia a la compartimentación de géneros y mercado: la Compañía Dramática Nacional, que tendía al drama serio y a la ocasional puesta de obras de autores nacionales; la Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades, dedicada a la comedia; y la Compañía de Zarzuelas y Operetas María Victoria Aguilera, entregada a los musicales.⁸² El 24 de mayo de 1927 se presentaron juntas en homenaje a las fiestas patrias. El reconocimiento fue tal que *El Comercio* celebró el encuentro anticipando que integrantes de las tres compañías entonarían juntos el himno nacional, con acompañamiento de la Orquesta del Conservatorio.⁸³ Aunque los cambios, fracturas y mutaciones aún se sucederían, el teatro local entró en una nueva etapa donde la profusión dio paso a la estabilidad y a la indagación estética y dramática entre los sobrevivientes más tenaces.⁸⁴

CONCLUSIÓN

Durante la inicial etapa de emergencia y proliferación, los actores locales en formación —que vieron en la práctica un nicho laboral de subsistencia económica para una ciudad en modernización, nunca realmente consti-

81. “Hemos de suponer que nuestros artistas se dan cuenta de su calidad de principiantes, y que ninguno de ellos piensa haber llegado a un pináculo”, se agregaba de manera insidiosa en la nota. Además de plantar que las puestas requerían una urgente dirección escénica, el artículo anotaba que era necesaria una crítica serena, que se asuma como aporte al mejoramiento. “Crónicas de teatro”, *El Día*, 30 de noviembre de 1926: 4. Cuatro años después, de manera llamativa, nuevamente una nota de *El Comercio* proponía el sacrificio individual en pro del “patriótico pensamiento de la refundición de las compañías”. “Refundición de Compañías Nacionales”, *El Comercio*, 8 de mayo de 1931: 3.

82. “Estímulo al arte nacional”, *El Comercio*, 3 de mayo de 1927: 2. Esta compañía se extinguió antes de terminar el año.

83. “Función de gala en conmemoración del CV Aniversario de la Batalla del Pichincha”, *El Comercio*, 21 de mayo de 1927: 5.

84. En 1931 los impulsos de las agrupaciones sobrevivientes fueron celebrados como “resurgimiento del teatro nacional”, con una nueva oleada de público y dramaturgos locales. Este resurgimiento, apenas cinco años después de su nacimiento, marca cuánto había impactado ese primer emerger de fines de 1925. “Teatro nacional. Su resurgimiento”, *El Comercio*, 21 de mayo de 1931: 3.

tuido— procuraron emular el modelo tradicional de compañía dramática: triunfo en taquilla para la subsistencia, compartimentación de actores/roles, repertorio dramático de éxito probado, etc. Los límites constitutivos del territorio, como la falta de oficio que pudiese mantener una oferta variable de similar calidad, la nula estructura de organización jerárquica de un capocómico aglutinante y lo reducido del público regular impidieron cumplir otras de las características del modelo. En un apurado salto de amateurs a profesionales, estas limitaciones estructurales —en tensión con la obligación de producción y éxito que demandan dedicación de gran complejidad y solidez— llevaron a constantes desarmes y reconfiguraciones.

La opción de asumir y calzar dentro de la figura de compañía teatral hipertrofió el primer intento, que dependía de un contexto de demanda que no se conformó. Actores y público, en paralela constitución, vivieron la tensión entre la novedad del fenómeno, el patriotismo como convocatoria y el asentamiento de las nuevas formas de entretenimiento. En este complejo contexto, el reducir la crisis inicial del movimiento teatral a fallidas voluntades individuales, y no considerar problemas estructurales del medio, como los límites distributivos y consuntivos de unos bienes culturales evanescentes, debe ser reconsiderado.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Archivos consultados

Archivo Histórico Nacional (AHN). Quito, Ecuador.

Fondo *Teatro Nacional Sucre*.

Archivo Metropolitano de Historia (AMH). Quito, Ecuador.

Diarios y revistas

El Comercio. Quito, 1924-1932, 1945.

El Día. Quito, 1926-1927.

Salvador, Humberto. "Resurgimiento del Teatro Nacional. La Compañía 'Marina Moncayo' ". *Letras del Ecuador*, n.º 28-29 (noviembre-diciembre 1947): 23-24.

Fuentes primarias publicadas

Icaza, Jorge. *Atrapados I. El juramento*. Buenos Aires: Lozada, 1972.

———. *Atrapados II. En la ficción*. Buenos Aires: Lozada, 1972.

———. *Atrapados III. En la realidad*. Buenos Aires: Lozada, 1972.

FUENTES SECUNDARIAS

Acha, Juan. "Hacia una sociohistoria de nuestra realidad artística". En *Crítica y ciencia social en América Latina*, 3-14. Caracas: Equinoccio, s. f.

Aguirre Salas, Alejandro. "El Teatro de Compañías en Quito: Práctica escénica, crítica y proyección social, 1924-1939". Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2023.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

Bustos, Guillermo. "Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950). En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, 163-188. Quito: Dirección de Planificación del I. Municipio de Quito / Consejería de Obras Públicas y Transporte, Junta de Andalucía, 1992.

Campos, Alfonso. *El canto del ruiseñor. José María Trueba: artífice del canto lírico en Quito, siglo XX*. Quito: FONSAL, 2009.

Castagnino, Raúl. *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires: Nova, 1963.

Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

———. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2006.

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

Escandón Montenegro, Pablo. "La Plaza del Teatro: viva, única y popular". En *Sube el telón. 125 años, una formidable historia*, editado por Gabriela Alemán. T. 1, 194-234. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012.

Fukelman, María. "Programa para la investigación del teatro independiente". En *Teatro independiente. Historia y actualidad*, dirigido por Jorge Dubatti, 13-26. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2017.

Godoy, Rossy. "La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)". Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2020. <http://hdl.handle.net/10644/8073>.

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

Guerrero, Fidel Pablo, y César Santos. "De la zarzuela a Yahuar Shungo. La música en el Teatro Nacional Sucre: desde su fundación hasta la década de 1950". En *Sube el telón. 125 años, una formidable historia*, editado por Gabriela Alemán. T. 1, 12-65. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012.

- Jurado Noboa, Fernando. *Rincones que cantan. Una geografía musical de Quito*. Quito: FONSA, 2006.
- Kingman, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito, 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO Ecuador / FONSA / Universitat Rovira y Virgili, 2008.
- Kingman, Eduardo, y Ana María Goetschel. "Quito: las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales". En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, 153-161. Quito: Dirección de Planificación del I. Municipio de Quito / Consejería de Obras Públicas y Transporte, Junta de Andalucía, 1992.
- Luzuriaga, Gerardo. "El teatro ecuatoriano". En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1925-1960*, editado por Jorge Dávila Vázquez. Vol. 5, 190-215. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2007.
- Mora, Genoveva. "Las artes escénicas en el Teatro Nacional Sucre". En *Sube el telón. 125 años, una formidable historia*, editado por Gabriela Alemán. T. 1, 132-183. Quito: Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012.
- Muguerca, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX: primera modernidad, 1900-1950*. Santiago: RIL, 2010.
- Naranjo, Cristian. "La gran depresión en Ecuador, 1927-1937. Salarios y precios". Tesis de doctorado. Universitat Autònoma de Barcelona. 2016. <http://hdl.handle.net/10803/401183>.
- Ojeda, Enrique. "Entrevista a Jorge Icaza". En *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, 105-137. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991.
- Orquera Polanco, Katerinne. "Prensa periódica y opinión pública en Quito: Historia social y cultural de diario *El Comercio*, 1935-1945". Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2020. <http://hdl.handle.net/10644/7684>.
- Ortiz, Rubén. "La actoralidad en nuestro teatro. Una revisión de las maneras de concebir la actuación en México". En *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olguín, 295-315. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Pérez, Trinidad. "La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo". Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2012. <http://hdl.handle.net/10644/3081>.
- Rodríguez Castelo, Hernán. "Teatro ecuatoriano III. Desde los años 30 hasta los años 50 y teatro social". En *Teatro social ecuatoriano. Flajelo, El tigre, El Dios de la selva, Infierno negro*, compilado por Hernán Rodríguez Castelo. Quito: Ariel, s.f.
- Yáñez, Nancy. *Memorias de la lírica de Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.