

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

Análisis de la categoría de curaduría escénica en el marco de las ediciones Quito Tiene Teatro (QTT)

Felipe Andrés Ruales Aguirre

Tutor: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Felipe Andrés Ruales Aguirre, autor de la tesis intitulada “Análisis de la categoría de curaduría escénica en el marco de las ediciones Quito Tiene Teatro (*QTT*)” mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, Mención en Políticas Culturales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

07 de mayo de 2024

Firma: _____

Resumen

La presente investigación propone un análisis de la categoría de “curaduría escénica” para entender cómo esta fue empleada durante los procesos de selección de las cinco ediciones de Quito Tiene Teatro (*QTT*) (2015-2019). En primer lugar, expongo tres tipos de curadurías: *independiente*, *emergente* y *para espacios escénicos independientes*, que a mi parecer, fueron las más utilizadas al momento de elegir las obras a presentar dentro del evento; cada una tiene sus propios elementos característicos. Además, también destaco las razones por las cuales se escogieron para participar.

Así, durante la primera etapa de este trabajo, me permito reflexionar sobre la actividad teatral, principalmente sobre el trabajo de dirección, actuación, la construcción de la dramaturgia, entre otras operaciones puestas en juego para un montaje escénico. En la indagación muestro la versatilidad de la práctica curatorial, entendida como un proceso de selección para adaptarse a nuevos contextos políticos y profundizar en los conocimientos teóricos. En la segunda parte, recojo varios testimonios de miembros del Comité de Gestión de Artes Escénicas (CGAE) y de la comunidad teatral, en los cuales revelan las actividades, trayectoria, resistencia a la burocracia de la administración municipal, y las gestiones que se realizaron para la prosecución del *QTT*. Asimismo, detallo la injerencia de la Secretaría de Cultura del Municipio de Quito (SECU), y se exhiben los mecanismos que ambos agentes utilizaron, con el fin de ejecutar durante cinco años consecutivos, un evento que es considerado modelo de gestión organizativa, social y económica.

Por último, muestro las distintas normativas que rigen a la creación, producción, promoción, difusión y circulación de productos culturales. Igualmente, a modo de comparación, explico los instrumentos legales pertinentes que visibilizan las actuales modalidades de fomento que oferta el Estado para financiar y difundir el acceso democrático a la Cultura. Como conclusión importante, subrayo la necesidad de mantener vigente la curaduría escénica como método de selección para acceder a fondos públicos.

Palabras clave: Ley de Cultura, procesos de selección para artes escénicas, Comité de Gestión de Artes Escénicas, Secretaría de Cultura del Municipio de Quito, políticas culturales, curaduría, expresiones culturales

A toda mi familia,
En especial a: Liseth y Mateo, por su grata compañía ¡Siempre!
A Ángel y Mariana con eterno amor.

Agradecimientos

A toda la comunidad escénica, quienes con su testimonio sincero han aportado para el desarrollo de esta investigación.

A Alicia Ortega Caicedo, por su paciencia y cariño en la tutela de este trabajo.

Al teatro y a la oportunidad de reconocerlo cada vez que puedo compartir con él en escena.

Tabla de contenidos

Abreviaturas.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Colectivos y curadurías dentro de Quito Tiene Teatro (<i>QTT</i>)	19
1. Curaduría escénica emergente	20
2. Curaduría para espacios escénicos.....	28
3. Curaduría independiente	34
Capítulo segundo El valor de la curaduría escénica	47
1. Gestión de la curaduría escénica en procesos de selección del <i>QTT</i>	48
2. Necesidad de una curaduría escénica.....	53
3. Curaduría escénica, fomento y fondos concursables	59
Conclusiones.....	69
Obras citadas.....	75
Anexos.....	79

Abreviaturas

ANAE	Asociación Nacional de Artes Escénicas.
ASOESCENA	Asociación de Artistas Escénicos del Ecuador.
ATT	Asociación de Trabajadores de Teatro.
CAC	Centro de Arte Contemporáneo.
CGAE	Comité de Gestión de las Artes Escénicas
COOTAD	Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización.
GAD	Gobierno Autónomo Dscentralizado.
IFCI	Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación.
POA	Plan Operativo Anual del Municipio de Quito.
QTT	Quito Tiene Teatro
RAM	Red de Artistas en Movimiento.
RED	Red de Espacios Escénicos Independientes.
SECU	Secretaria de Cultura del Municipio de Quito.
UNIMA	Unión Internacional de la Marioneta.
VAQ	Verano de las Artes Quito.

Introducción

En el año 2014, la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Quito, promovió un diálogo con los artistas y gestores culturales independientes para visibilizar a las artes escénicas que se desarrollaban en la capital y también, promover los espacios escénicos independientes como lugares de constante creación y divulgación teatral. Este intercambio logró el reconocimiento de las actividades artísticas como elementos de “interés público”, por lo cual la Institución decidió insertarlas dentro del “Verano de las Artes Quito” (VAQ). En marzo del 2015, las agremiaciones: ANAE (Asociación Nacional de Artes Escénicas), ASOESCENA (Asociación de Artistas Escénicos del Ecuador), y la RED (Red de Espacios Escénicos Independientes), decidieron constituir el Comité de Gestión, cuya principal actividad se encaminaba a representar a sus agremiados ante Instituciones públicas y privadas a nivel local e internacional. En julio del mismo año, este organismo junto a la Secretaría de Cultura del Municipio de Quito (SECU), se encargaron de diseñar y ejecutar la programación del evento denominado Quito Tiene Teatro (*QTT*), conformado por 34 espectáculos que se presentaron en la carpa escénica de la Villa de las Artes¹ y en los espacios escénicos independientes. Por consiguiente, en enero de 2016, la Institución Municipal nuevamente invitó al Comité de Gestión para que se encargue de la programación de *QTT* 2016.

Con este precedente, los miembros del Comité, convocaron a una Asamblea Informativa que se realizó en mayo de 2016, en dicho llamamiento constan los objetivos, de los cuales destaco principalmente tres. El primero, encaminado a la intención de generar un proceso democrático, participativo e inclusivo de los artistas escénicos de la ciudad, a través de la conformación de diferentes equipos de trabajo para la producción y ejecución del *QTT* 2016. El segundo, encasillado en visibilizar el quehacer escénico como una labor profesional, y el tercero, pretendía continuar con el proceso de generación de una metodología amigable para el sector escénico, con miras a futuras convocatorias, en las que se garantizara la transparencia de experiencias y conocimientos. Todos estos

¹ Villa de las Artes: Espacio que se ubicó en el parque Itchimbia, en el cual se desarrollaron actividades escénicas, musicales y culinarias durante el Verano de las Artes Quito (VAQ) 2015 (Anexo 1). (EC Ministerio de Cultura y Patrimonio 2023, párr. 1)

objetivos permitieron que el Comité de Gestión obtuviera la libertad suficiente para poder llevar a cabo los procesos de selección del evento, y al mismo tiempo las agremiaciones obtuvieran la emancipación de la Institución. En consecuencia, dentro de su ámbito de acción y con el fin de mantener su independencia y gestión, el Comité recurrió a la categoría de curaduría escénica como método de selección para las postulaciones que deseaban formar parte de *QTT*, proceder que se mantuvo durante todas las ediciones.

Con los antecedentes antes expuestos, esta investigación se encamina a demostrar la funcionalidad y pertinencia con la que el Comité, ha utilizado la categoría de “curaduría escénica” para llevar a cabo los procesos de selección durante las ediciones de *QTT*. Para esto propongo un análisis de las cinco ediciones del evento, y los métodos de selección pública al que se han sometido quienes se postularon para participar en este, tales como: los colectivos, los grupos u otros participantes.

Por tales motivos, el presente trabajo tiene dos objetivos, por un lado, mostrar los cambios que ha desarrollado la práctica curatorial como instrumento de selección para adaptarse a los nuevos contextos políticos y profundizar en los conocimientos teóricos. Además, los procesos curatoriales más allá de las tareas de gestión y producción, también proponen articular una clara conceptualización de los aspectos formales más destacados dentro de la producción escénica contemporánea. Por otro lado, brindar una mirada atenta a los contextos y circuitos nacionales e internacionales de similar alcance y cómo estos son asumidos, tanto por el público, como por los artistas creadores.

Así, para el desarrollo de este proyecto, al ser participante activo de esta investigación, utilizo una metodología cualitativa y participativa; esta última debido a que recojo mi propio testimonio y el de quienes formaron parte del Comité, y se las relaciona con otros gestores y artistas propietarios de los espacios escénicos independientes. Acercamientos centrados en evocar el contacto, los recuerdos y las memorias de los agentes que formaron parte del proceso. Por otra parte, estas contribuciones se entrelazan con el análisis teórico dentro de la categoría de “curaduría escénica” y dialogan con el estudio teórico y hermenéutico de los instrumentos legales que actualmente rigen el fomento para las artes escénicas, aporte que me permito realizar con base en mi preparación académica como abogado.

No obstante, este trabajo no solo cuenta con un entramado testimonial que reseña los procesos pactados con la Institución, sino también con mi experiencia como actor y miembro de la comunidad escénica. Estas participaciones ayudan a consolidar una perspectiva específica al involucrarme de manera directa e interpretar el cuerpo teórico

de esta investigación, así como también lo hacen otros aportes y publicaciones de gestores y periodistas que evidencian los objetivos y resultados obtenidos tras cada edición de *QTT*, pues con todo esto se evidencia el entender y dar un significado propio a la práctica curatorial y el quehacer teatral en la capital.

Igualmente, dentro del ámbito cualitativo y para demostrar la participación de la Secretaría de Cultura del Municipio (SECU), se dispone de documentación oficial de la que se desprenden rubros, detalles de planificación, objetivos y otras referencias propias de la gestión administrativa. Del mismo modo, se recoge el aporte teórico del investigador Nicolás Barbieri y el docente Jaron Rowan, con quienes entrelazo la creación y necesidad de repensar la emisión de políticas culturales, para que estas apunten a la formación de públicos críticos que contribuyan al desarrollo del arte local. Asimismo, se da paso al debate teórico respecto a las definiciones y la utilización de la categoría de “curaduría escénica”, bajo la perspectiva de autoras como: Javiera Bagnara, Ana Contreras, Javier Ibacache y otros, quienes consideran que esta apunta a quebrar formatos y lógicas de producción y recepción estandarizadas. Para ello se propone una exploración conceptual y estética coherente dentro de la cual cada artista, su obra y contexto cultural, puedan desarrollar características específicas o singulares. Al mismo tiempo que, se logre configurar redes artísticas y culturales que los integren, promoviendo un diálogo en el quehacer escénico, cuyo objetivo no sea solamente que la producción escénica se diluya en el interés mercantil.

En el primer capítulo presento un breve antecedente de la gestión llevada a cabo por cada agrupación antes de conformar el Comité, del mismo modo muestro tres tipos de curaduría que se manejaron dentro del *QTT*, estas son: independiente, emergente y para espacios escénicos independientes. Al analizar y detallar la manera en la que estas se llevaron a cabo, se entiende que, tanto la producción como el consumo de teatro, no pueden concebirse como actividades disociadas. En efecto, para su constante desenvolvimiento, dejó clara la necesidad de contar y conocer las diferentes políticas públicas que se encargan de regir el ámbito cultural, específicamente el escénico. Esto con el fin de considerar a los actores y gestores teatrales como agentes emancipados con capacidad de producir, promocionar, organizar y mantener en circulación diversas expresiones artísticas, lejos de generar un panorama híbrido de intercambios, programaciones y selecciones, que no siempre son transparentes ni democráticas.

Por otra parte, en el segundo capítulo identifiqué la necesidad de mantener vigente la “curaduría escénica”, no solamente como instrumento que permite llevar a cabo

procesos de selección, sino como elemento a tomar en cuenta dentro de cada producción, con el fin de mantener constantemente una postura crítica sobre qué y para quién creamos. También, muestro la hipótesis de que en primera instancia, la categoría de “curaduría escénica” fue adoptada por el Comité de Gestión de las Artes Escénicas (CGAE)², como mecanismo de validación y reconocimiento profesional ante la Secretaria de Cultura del Municipio de Quito (SECU). Dentro de esta línea, se muestra a *QTT* como un modelo organizativo social y económico, dadas las formas en las que el CGAE cada año negociaba los presupuestos con la Institución. Esto último demuestra la intención de las agremiaciones, quienes pretendían cuidar, reproducir y mantener los diversos procesos culturales que se formaron en la capital durante el desarrollo del evento.

Por último, a través de un ejercicio de interpretación, se analiza la Ley de Cultura vigente (2016), y la forma en cómo esta establece, tanto el ejercicio como el acceso y derecho de los ciudadanos hacia las expresiones culturales, entre ellas las Artes Vivas. También, se analizan otras normativas que rigen el ámbito cultural nacional, a través de la creación del Sistema Nacional de Cultura, esto con el fin de mostrarlas como herramientas o instrumentos que amparan el quehacer escénico. Para finalizar y tomando en cuenta que la última edición de *QTT* fue llevada a cabo en el año 2019, a modo de comparación, detallo las formas de selección que actualmente mantiene el Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI). Este ente se encarga de regular el uso, asignación y administración de los incentivos financieros de carácter no reembolsable provenientes del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación; allí se evidencia que ninguna normativa toma en cuenta a los procesos curatoriales escénicos, como medios o mecanismos utilizados en las etapas de selección para poder acceder a dichos rubros. Con todo lo antes expuesto, este trabajo culmina verificando la pertinencia y la apropiación de la categoría de “curaduría escénica”, como una herramienta de promoción, difusión y conservación de repertorios, que nos permitirá a largo plazo sostener una comunidad teatral mucho más amplia.

² El Comité de Gestión de las Artes Escénicas (CGAE): Antes del año 2016 llamado únicamente Comité de Gestión; es conformado por colectivos de artes escénicas que bajo esta denominación se agruparon para poder negociar con el Municipio de Quito. Llegó a estar conformado por La Asociación Nacional de Artes Escénicas (ANAE), la Asociación de Artistas Escénicos del Ecuador (Asoescena); la Red de Espacios Escénicos Independientes (RED); Red de Artistas en Movimiento (RAM); y, la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA). Todos los antes mencionados, junto a sus miembros y fundadores, fueron gestores de producción durante las ediciones del *Quito Tiene Teatro (QTT)*. De manera autónoma cada año decidieron sobre los procesos de selección en el mencionado evento, el cual era financiado por la Secretaria de Cultura del Municipio (SECU).

Capítulo primero

Colectivos y curadurías dentro de Quito Tiene Teatro (QTT)

En este capítulo expondré tres formas de curaduría: la *independiente*, la *emergente* y la de *espacios escénicos independientes*. Así, abordaré las tres a partir de mi participación en el Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica, llevado a cabo el 21 de septiembre de 2017, en Quito. En este espacio algunos miembros del Comité de Gestión de Artes Escénicas (CGAE), plantearon y expusieron aspectos fundamentales para llevar a cabo el proceso de selección escénica en el QTT (2015-2019). De igual forma, esta investigación está enriquecida con mi experiencia y trayectoria dentro de la comunidad escénica de la capital y como actor de la obra: *Las Señoritas de Sangolquí*; seleccionada para la tercera edición del evento (2017). En la parte teórica, analizaré y explicaré la versatilidad con la cual el CGAE y la Secretaría de Cultura de Quito (SECU), gestionaron el Festival hasta lograr su inserción dentro del Verano de las Artes Quito (VAQ). Para ello, retomaré las diferentes normativas legales que la Secretaría ha venido elaborando y utilizando desde el 2015 hasta 2019, con el fin de viabilizar el proyecto escénico.

En este sentido, mostraré la curaduría escénica como una plataforma de posibilidades, que debe construir un mejor escenario de comunicación entre el público, los artistas y la Institución Municipal. Aquí, entiéndase a esta última no solo como financiadora o titular de recursos, sino como agente de gestión instrumental, encargada de impulsar los procesos a través de la creación de normativa (y otros instrumentos legales). Además, tiene la función de cumplir con el rol de facilitadora de la promoción, difusión, presentación, programación y conservación de obras, tanto en el espacio público como en los espacios independientes. Con el objetivo de recopilar información fidedigna y como parte de la metodología en esta investigación, realicé entrevistas a algunos gerentes del CGAE, quienes intervinieron durante el proceso de selección, así como en la forma en que se ejecutaron las obras y las situaciones que se debieron subsanar.

Asimismo, incluiré conversaciones, experiencias y entrevistas que he mantenido con miembros de la comunidad escénica de la capital, tales como: gestoras, actrices, actores y propietarios (as) de espacios escénicos; con el fin de conocer los criterios de selección que cada año se desarrollaron durante las ediciones del evento, e indagar en la

estructura organizacional que se configuró por el Comité para poder mantener su representación ante la SECU. Este acercamiento me permitió reconstruir un antecedente de los hechos, a la vez que me brindó la oportunidad de acercar la gestión escénica a la academia; lugar que faculta, crea y legitima los procesos que, si bien no han permanecido, pueden retomarse o readecuarse desde y hacia nuevas propuestas escénicas.

Para entender mejor cómo se llegó a consolidar en la capital del Ecuador el *QTT*, comenzaré primero por estructurar un mapeo cronológico, para mostrar cómo en el Municipio se estabilizaron estas posibilidades. El burgomaestre Mauricio Rodas Espinel (2014-2019) (2019, 35), calificó al evento como el más exitoso modelo de cooperación entre una institución pública y gremios culturales independientes. Afirmación que, sostuvo basándose en la Resolución A015 de los Derechos Culturales, expedida en julio de 2016, la cual señala que a nivel local se deben utilizar los instrumentos internacionales sobre cultura.³ Con la mencionada resolución se creó la Red Metropolitana de Cultura, encabezada por la Secretaría de Cultura (SECU), que estaba a cargo de Pablo Corral Vega (2019, 59), quien afirmó que los derechos culturales son una herramienta poderosa para orientar la gestión. Sin duda, todas estas normas locales proporcionadas por la UNESCO y la ONU, facilitaron y canalizaron las directrices, con el fin de empezar a desarrollar procesos culturales. Sin embargo, en el segundo capítulo de esta tesis, revisaré desde dónde y con qué objetivos se construyeron tales directrices, pues se esperaba que ayudaran en el resultado de futuros procesos para respetar, validar y legitimar a todos los agentes involucrados en la ejecución de productos culturales.

1. Curaduría escénica emergente

Antes de exponer las tres categorías de curaduría escénica, que según mi criterio prevalecieron en las ediciones de *QTT*, presentaré una breve genealogía de la práctica y el concepto curatorial. Con ello, pretendo destacar el momento en el que las artes

³ El primer artículo de esta resolución, hace referencia a la aplicación local de los Derechos Culturales, afirmando que la política cultural en el Distrito Metropolitano de Quito se basa en la aplicación a nivel local de los derechos culturales establecidos por: la Constitución de la República del Ecuador; la Declaración Universal de los Derechos Humanos; la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural; la Declaración de Friburgo de los Derechos Culturales; así como en los documentos que expida la Organización de las Naciones Unidas y la Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU), tal como la Agenda 21 de la Cultura, y otros instrumentos locales e internacionales que amplíen los derechos culturales (EC Alcaldía Metropolitana de Quito, art. 1).

escénicas se apropiaron de este término, utilizado especialmente en el campo de las artes plásticas.

La curaduría se remonta al campo del derecho con la figura del *curador Ad-litem*, quien era un tercero imparcial encargado de velar, cuidar y precautelar los intereses de los menores de edad, en caso de que se presentara un litigio entre sus progenitores. Con esta previsión, el legislador pretendía mantener el bienestar del afectado, así como distanciarlo del conflicto legal y preservar sus derechos mediante la representación del curador. Entonces, teniendo en cuenta la idea de precautelar los derechos e intereses de los niños, las artes plásticas extrapolan este principio y lo adaptan al rol del curador artístico, otorgándole la responsabilidad de representación y en ocasiones intermediación del artista dentro de una exposición. De este modo, la figura del curador de arte se empezó a presentar dentro de los procesos de circulación y difusión de montajes, ensambles o instalaciones. La principal actividad consistía en la tutela, el cuidado y la preservación de la obra para llevar a cabo una exhibición de arte, desde su concepción hasta su realización y consiguiente gestión. Además, este tenía la cualidad de establecer un diálogo entre los artistas y procurar la mediación cultural con el público (Ferreira 2024, párr. 2).

Por otro lado, la museóloga y docente María Cristina Oliveira Bruno⁴ destaca que, el concepto de curaduría tuvo sus raíces en las experiencias de las oficinas de curiosidades y anticuarios del Renacimiento, así como en los primeros grandes museos que surgieron a partir del siglo XVII (párr. 5).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, para efectos de este estudio y en el campo del arte escénico, el concepto de curaduría escénica se entenderá como la herramienta empleada por el Comité de Gestión de Artes Escénicas (CGAE), para seleccionar las obras que circularon dentro del evento *QTT*. El 21 de septiembre de 2017 fue expuesta por primera vez esta denominación dentro del Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica, donde se entregó el artículo de la docente y escritora argentina, Carmen Campanario: “Prácticas curatoriales en artes escénicas”, como parte del material de trabajo. En él se detalla y se destaca el tema de: pensar en una curaduría escénica desde

⁴ María Cristina Oliveira Bruno: Museóloga, Profesora Titular de Museología en el Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad de São Paulo - MAE/USP, donde fue directora de 2014 a 2018. Actualmente coordina el Programa Interunidades de Posgrado en Museología/PPGMus/USP desde 2020. Licenciatura en Historia de la Universidad Católica de Santos (1975), con tres especializaciones en Museología de la Facultad de Sociología y Política de São Paulo (Pequenos Museus, 1978; Museus de Arte e História, 1979 y Museus de Ciência e Técnica, 1980); Magíster en Historia Social/Prehistoria (1984) y Doctor en Arqueología por la Universidad de São Paulo (1995) (Escavador 2022, párr. 1).

el cruce de distintos elementos que se tratan de manera disgregada, tanto en las relaciones de teatro como en la gestión cultural. También señala que es importante, prestar atención a los diálogos entre disciplinas artísticas y no artísticas, redes y proyectos de producción, así como a las plataformas conceptuales que permitan pensar la práctica y reflexión del teatro actual (Campanario 2013, 229-33).

Actualmente y dentro de nuestro contexto, la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca dentro de su oferta académica establece que, uno de los campos de ocupación del profesional en artes escénicas, se encasilla en la gestión institucional y curaduría para las artes escénicas (EC Universidad de Cuenca 2023, párr. 5). Ello claramente me lleva a pensar que, la academia también se apropió de esta categoría; se la concibe como una atribución o capacidad del profesional, para que le permita reflexionar sobre los aspectos y necesidades de la escena local.

Retomando el desarrollo de esta investigación, he considerado al proyecto *Tespis* como referente para explicar la categoría de *curaduría escénica emergente*, ya que hay dos elementos principales que nos sirven para tomarla como ejemplo. Estos son: uno, los réditos de la obra no eran considerados como la principal fuente de ingresos del elenco y dos, la forma de convocar a los espectadores consistía en que cada actor debía llevar a un mínimo de cinco personas a cada función. Además, como elemento adicional y que aporta gran valor a este trabajo investigativo, desde el año 2015 fui integrante del grupo, lo cual me habilita para dar un testimonio en primera persona de los procesos que se llevaron a cabo para poder participar con la obra *Las Señoritas de Sangolquí* en el Quito Tiene Teatro (*QTT*) (2017).

El proyecto de artes escénicas cubano-ecuatoriano *Tespis* fue creado en el año 2001 en la ciudad de Quito. Fundado por el cubano Humberto Calaña Requeiro (1945-2018), actor, dramaturgo y director que se radicó en Ecuador desde 1992. A lo largo de su trayectoria escribió treinta y nueve obras de teatro; solo veintisiete han sido publicadas (Cubaescena 2018, párr. 2).⁵ Calaña, escogió el nombre para el colectivo basado en la *Poética* de Aristóteles, obra en la que el filósofo considera a *Tespis* el primer dramaturgo griego y padre del teatro.

⁵ Cubaescena. 2018. "Fallece En Quito El Dramaturgo Cubano Humberto Calaña". *Cubaescena: Consejo Nacional de las Artes Escénicas*. 7 de diciembre. <https://cubaescena.cult.cu/fallece-en-quito-el-dramaturgo-cubano-humberto-calana/>.

El director cubano concibió al grupo como un proyecto itinerante; es decir, independiente, por la forma en que desarrollaba sus proyectos: autogestionados y sin apoyo Institucional. Además, mantenía un talento humano diverso,⁶ que le permitía construir su propia forma de hacer teatro, en tanto su estética, poética y dramaturgia eran únicas. Se podía reconocer en su contenido y en el desarrollo de sus obras un sincretismo lingüístico, producto de la vida del autor. Los diálogos que interpretaban sus personajes conjugaban formas lingüísticas, tanto de Cuba como de Ecuador; recursos que develaban la hermandad y agradecimiento que Calaña reconocía de ambas naciones. Su puesta en escena se resumía en una estética producto de la utilización de objetos, vestuario e iluminación, todos austeros pero concisos. Asimismo, pregonaba que uno de los principales planteamientos de *Tespis* era establecer un constante intercambio de construcción teatral entre artistas, creadores cubanos y ecuatorianos. Con el fin de ejecutar la idea, se juntaron a profesionales de artes escénicas, graduados de la carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador. La apertura de este espacio brindó la oportunidad para generar un intercambio de ideas, propuestas y proyectos que se desarrollaron posteriormente entre varios colectivos, directores y elencos.

Entonces, luego de introducir algunas características principales del proyecto *Tespis*, con el fin de avanzar en esta disertación, es importante definir la curaduría escénica emergente y, para ello, quiero referirme a la propuesta de la actriz y bailarina española Ana Contreras (2011, 79-80), autora del artículo: “líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI”, quien lo define así:

El director emergente, sin embargo, crea a pie de escena, con el resto del equipo, a partir de múltiples experiencias, haciendo menos uso y abuso del logos y del poder que de la intuición y el compañerismo, transformando la energía [...] Superado el textocentrismo y el espectacularismo, la imagen, lo visual, renueva su importancia de modo parejo a como lo hizo en el barroco y sobre todo en el siglo xviii: hoy entendemos el teatro de forma muy similar a Bances Candamo. [...] En realidad, lo visual se concreta más bien en lo corporal y en lo audiovisual, ya que la situación económica ha desterrado de la escena emergente las masas, la maquinaria y los efectos.

Esta definición del “director emergente” nos ubica dentro de una creación emergente, dada las formas en que se realizan los procesos de montaje, ya que estos son desarrollados sin auspicio (por organismos o personas particulares y/o privados), ni inversión previa (entidades institucionales). Ocurre lo mismo, cuando la manera de

⁶ En el montaje de las obras se trabajaba tanto con actores profesionales, actores amateurs y aficionados; colaboraban también fotógrafos, sociólogos, familiares y amigos.

circular, promocionar y difundir una obra se realiza sin ningún patrocinio (tal como sucedió en el grupo *Tespis*). De manera que la falta de recursos económicos obliga a todos en el colectivo a perfilar la interpretación en el plano netamente visual; es decir, los actores y actrices deben recurrir a buscar alternativas que suplan los elementos técnicos o efectos sonoros. Ante la carencia de estos, los intérpretes tienen que hacer más esfuerzos para buscar empatizar con el público a través del hilo conductor de la dramaturgia y el *gag*.⁷

En este sentido, el fundador de *Tespis*, le apostaba a crear desde la experiencia, construir personajes en el devenir de los ensayos y consideraba al texto como un origen de creación escénica. Nos propuso crear una obra de su autoría: *Las señoritas de Sangolquí* (2015). Una pieza que, desde su montaje derribaba prejuicios de interpretación; en especial la lógica de la brecha intergeneracional, pues su elenco estaba marcado por la diferencia de edad de sus participantes: dos pasaban los 50 años y los otros dos no llegábamos a los 30. Su montaje no fue mayor a un mes de ensayos, ya que parte del elenco nos dedicábamos a otras actividades para nuestra subsistencia: una de las premisas que caracteriza a la curaduría escénica emergente. Este aspecto nos encasilló a todos los miembros del Colectivo *Tespis*, como hacedores escénicos emergentes, itinerantes y empíricos. A diferencia de los Colectivos Profesionales, cuyos ingresos dependían enteramente del quehacer escénico.

Así, el estreno de la obra *Las señoritas de Sangolquí* (2015) fue en el Teatro Perla Rosa Calaña, el cual era un espacio arrendado que, consistía de un local pequeño. Contaba con un camerino, un baño, un escenario reducido, cabina de luces y sonido; para el público un graderío que permitía un aforo no mayor de 40 personas. El lugar estaba ubicado en el norte del Distrito Metropolitano de Quito, en el sector de Cotocollao; específicamente en la avenida de la Prensa y Aurelio Espinosa Pólit. En la presentación de la obra, se podía reconocer entre el público asistente a los amigos, compañeros y familiares; otro elemento que lo ubica dentro de la categoría en cuestión, pues con una inversión mínima, no se podía destinar mayor rubro a la publicidad de la obra. Los asistentes acudieron pregonando el lema: “asisto al teatro para apoyar el arte de mis amigos o familiares”. A diferencia de la idea profesional, académica y hegemónica que sostiene: “el arte no se apoya, sino se paga, como cualquier profesión tradicional”. Este

⁷ Es un chiste fácil de entender que se genera a través del sonido y se reproduce varias veces en una pieza teatral.

debate será expuesto en los siguientes acápite al desarrollar la idea de curaduría *independiente y curaduría para espacios escénicos*, pues cada una de ellas responde y se gesta desde la diversidad de intereses y objetivos de sus actores.

Durante el proceso de montaje, Calaña ejecutaba la psicagogia (arte de conducir y educar el alma), introducida también por Contreras. Los ensayos eran realizados con el director junto al equipo, porque él también era parte del elenco. La dirección la ejercía con tacto sensible, aprovechaba los aportes de los participantes y permitía que el texto fuera adecuado para el desarrollo de cada personaje. Este direccionamiento se adapta a lo citado por Contreras, en tanto hay un despojo de logos y de poder, que, dentro de una construcción escénica, viabiliza una creación horizontal. El resultado de este proceso fue la participación de la obra: *Las señoritas de Sangolquí*, en la tercera edición del Quito Tiene Teatro (*QTT*) (2017). La Secretaría de Cultura del Municipio de Quito (SECU), junto al Comité de Gestión de Artes Escénicas (CGAE), se encargaron de perfilarla dentro de la categoría de popular, cuyo proceso curatorial responde al emergente.

El colectivo asumió la categoría de popular tras la presentación en el evento, ya que la obra se presentó dentro de la carpa escénica,⁸ cuyo aforo superó las trescientas personas. Además, el 21 de septiembre de 2017 se llevó a cabo el Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica, en las instalaciones del Centro de Arte Contemporáneo (CAC), convocatoria que consta dentro del Anexo 11 de este trabajo. En este intercambio de artistas, miembros del CGAE dieron a conocer las matrices de calificación tanto para espacios escénicos independientes, como para las obras a circular dentro del Verano de las Artes Quito 2017 (VAQ) (Andrade 2015, párr. 4).

Dentro de la agenda de este taller, detallada en la Figura 1, se consideró el lapso de una hora y media para ejecutar el trabajo de grupos; en este intercambio, la Gerencia del CGAE de ese año, expuso el por qué: *Las señoritas de Sangolquí* debía ser considerada como teatro popular. Adicional a que la función se llevó a cabo dentro de la Carpa Escénica, se consideraron los siguientes aspectos: su dramaturgia, puesta en escena, escenografía y utilería, podían ser expuestas al público, con la finalidad de que este asistiera a futuros eventos pregonados tanto por el CGAE, como por la SECU. La fluidez de sus diálogos, la austeridad de la escenografía y la sencillez de sus personajes,

⁸ La Carpa Escénica fue una instalación, cuya estructura de carpa de circo fue modificada técnicamente, con la finalidad de instalarla en el parque Itchimbia. Dentro de esta se presentaban las obras populares, consideradas así por el CGAE (Anexo 10).

configuraban el género: comedia de enredo.⁹ Esta conducía a los asistentes a disfrutar de la risa, como un sinónimo de complacerse con el teatro que se realizaba en la capital, al que podían acceder durante todo el año en los espacios escénicos independientes y cogestionados. Estos parámetros fueron apreciados por el CGAE para la selección de la obra escrita por Calaña.

COMITE DE
GESTIÓN
DE ARTES
ESCENICAS

QUITO
TIENE
TEATRO

Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica
Centro de Arte Contemporáneo
21 Septiembre 2017.

Contenido Taller

Hora	actividad	Responsable
9:00	Inscripción	Equipo QTT
9:20	Bienvenida y presentación taller	Gerencia QTT
9:30	La curaduría artística: aspectos a considerar	Eduardo Carrera
9:45	La curaduría escénica: aspectos a considerar	León Sierra
10:00	La experiencia selección y Curaduría en tres ediciones de QTT	Adela DeLabastida
10:15	Preguntas y debate	Gerencia QTT
10:40	Refrigerio	Gerencia QTT
11:00	Trabajo de grupos	Gerencia QTT
12:30	Pamba mesa	Gerencia QTT
13:30	Plenaria	Carla Maruri
14:30	Fin Taller: acuerdos y compromisos	Carla Maruri
15:00	Cierre actividades	

secretaria.qtt@gmail.com
quitolienteatro

OFICINA: CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO PATIO I



Figura 1. Contenido del evento llevado a cabo el 21 de septiembre de 2017 en el Centro de Arte Contemporáneo (Quito-Ecuador). Imagen del contenido a desarrollar dentro del Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica.

⁹ La comedia de enredo (o enredos) es un subgénero dramático caracterizado por su argumento complicado e ingenioso y con un final inesperado.

Todos los aspectos citados anteriormente permiten cuestionar si el curar o la curaduría escénica llevadas a cabo hasta ese entonces, como proceso de selección para el desarrollo del *QTT*, solo se limitaba a organizar, seleccionar, invitar, colgar, legitimar o evaluar las obras postuladas. Pues dentro del taller, parte de los materiales entregados consistía en un listado de preguntas motivadoras para las mesas de trabajo, detalladas en la figura 2 de esta investigación, entre las cuales destaco las siguientes: “¿Qué rol deben tener los aspectos técnicos y estéticos al momento de hacer la curaduría? ¿Cuál sería el perfil “ideal” de los o las seleccionadores escénicos en Quito? ¿Qué aspectos deben ser considerados para elaborar política pública?” (CGAE 2017).

Asimismo, para entender de mejor manera el ejercicio de curaduría, me gustaría también citar al licenciado en artes plásticas Marcelo Zambrano (2010, 52), quien aborda en el artículo “Reflexiones en torno a la actividad curatorial”, lo siguiente:

la labor curatorial no se limita exclusivamente a tareas administrativas; por el contrario, actualmente, el rol activo que desempeña la función curatorial responde a criterios de creatividad y creación, como: la elaboración del marco conceptual de la exhibición; la construcción de sentido a partir de un conjunto determinado de obras; la adecuada articulación entre el espacio expositivo y el marco conceptual; la elaboración de ensayos, etc.

Se entiende, entonces, que la labor curatorial no enfoca su desarrollo en el ver u observar y analizar. Implica, además, la pertinencia y la creación. La curaduría se centra en la organización y la articulación local de un conjunto de redes culturales que se mantienen en permanente contacto y sostienen constantes diálogos entre sus respectivos discursos curatoriales. No obstante, la práctica curatorial del CGAE no se ha basado solamente en diálogos de redes culturales locales, sino que han implicado en sus discursos a la institución; es decir, al Municipio de Quito a través de la SECU. Por ello, Zambrano asegura que es necesario:

pensar que la actividad curatorial no se caracteriza por mantener una posición totalmente autónoma frente a los condicionamientos e imposiciones de las instituciones que pertenecen al conjunto de agentes comprometidos en la producción artística; es decir, no es una actividad neutral; por el contrario, responde permanentemente a los requerimientos institucionales que permiten su actividad; así mismo, la brecha existente entre las instituciones y los artistas se reproduce en la confusión entre la labor creativa del artista y la actividad también creativa del curador. (53)

El *QTT* es un claro ejemplo de esta brecha: se ha logrado la coexistencia de las exigencias de la SECU, la creación artística de los colectivos participantes en el evento y

el CGAE como ente creativo y mediador. Por otro lado, la escritora argentina, periodista cultural y programadora teatral Mercedes Halfon, citada por María Fernanda Pinta, considera que la curaduría teatral debe aparecer con elementos como: “el trabajo de dirección, de actuación, el contacto con otras textualidades (dramáticas y no dramáticas, estéticas y no estéticas) para la construcción de la dramaturgia y las operaciones puestas en juego para el montaje escénico” (Halfon 2014 citado en Pinta 2017, 3).

De esta manera, concluyo que la curaduría escénica emergente, brinda una versatilidad para su ejecución, en tanto permite quebrar formatos y lógicas de producción. Al mismo tiempo, admite una exploración conceptual y estética coherente dentro de cada creador y creación. Además, es un proceso que a su vez no solo facilita configurar redes dialogantes de arte y cultura, sino también visibiliza y pone en relación a diversos actores del quehacer teatral quiteño, tales como: disciplinas artísticas, prácticas teatrales, artistas, públicos, instituciones, formas de financiamiento, entre otras.

2. Curaduría para espacios escénicos

En el acápite anterior mencioné el Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica, suceso que retomo en este apartado dada su importancia, ya que en este se entregaron las matrices que contenían los parámetros de curaduría bajo los cuales fueron seleccionados los espacios escénicos independientes y cogestionados en el VAQ 2017 (Anexos 14 y 15). Este proceso curatorial en su momento fue llevado a cabo por el Comité de Selección de Espectáculos Escénicos y Espacios Escénicos Independientes para Quito Tiene Teatro (*QTT*) 2017.¹⁰

Es importante para esta investigación discurrir sobre el contenido y los tópicos desarrollados en este taller por varios aspectos. Empezaré por considerar la convocatoria realizada por los organizadores, dado que en ella se plantearon objetivos, tales como: definir elementos básicos (teóricos, técnicos, de producción y estéticos) para realizar la curaduría y selección escénica en las artes quiteñas; caracterizar el perfil del curador o la curadora escénica; establecer parámetros para el diseño de un manual de curaduría y

¹⁰ La denominación de Comité de Selección de Espectáculos Escénicos y Espacios Escénicos Independientes para Quito Tiene Teatro 2017, se encuentra inserta en el encabezado de la matriz de calificación a la que se sometían los espacios que postulaban para ser parte del evento. Se entiende que este nuevo Comité difirió del Comité de Gestión de Artes Escénicas (CGAE), ya que este último se encargaba de la selección de obras a circular y el otro elegía los espacios en los que se llevaban a cabo las presentaciones.

selección escénica y, formular propuestas para el diseño de políticas públicas en aspectos de selección y curaduría en las artes escénicas de Quito (Figura 2). Todos estos puntos vislumbraban un avance contundente en el desarrollo del quehacer escénico; de ello, llamó considerablemente mi atención, la implementación del término: “curaduría escénica como dispositivo para llevar a cabo un proceso de selección de obras y espacios a circular dentro del VAQ”. Igualmente, el taller prometió entregar las herramientas necesarias (técnicas, teóricas, de producción y estéticas) a quienes cumplieran con los requisitos para poder elegir a los artistas y espacios. Esto permitió pensar en una gestión cultural constante y transparente. De manera semejante, a mi parecer en extremo optimista, se mencionó la creación de un manual de curaduría escénica, que pretendía llegar a un consenso con la comunidad artística para mantener un solo lineamiento de curaduría y selección para las próximas ediciones del *QTT*.

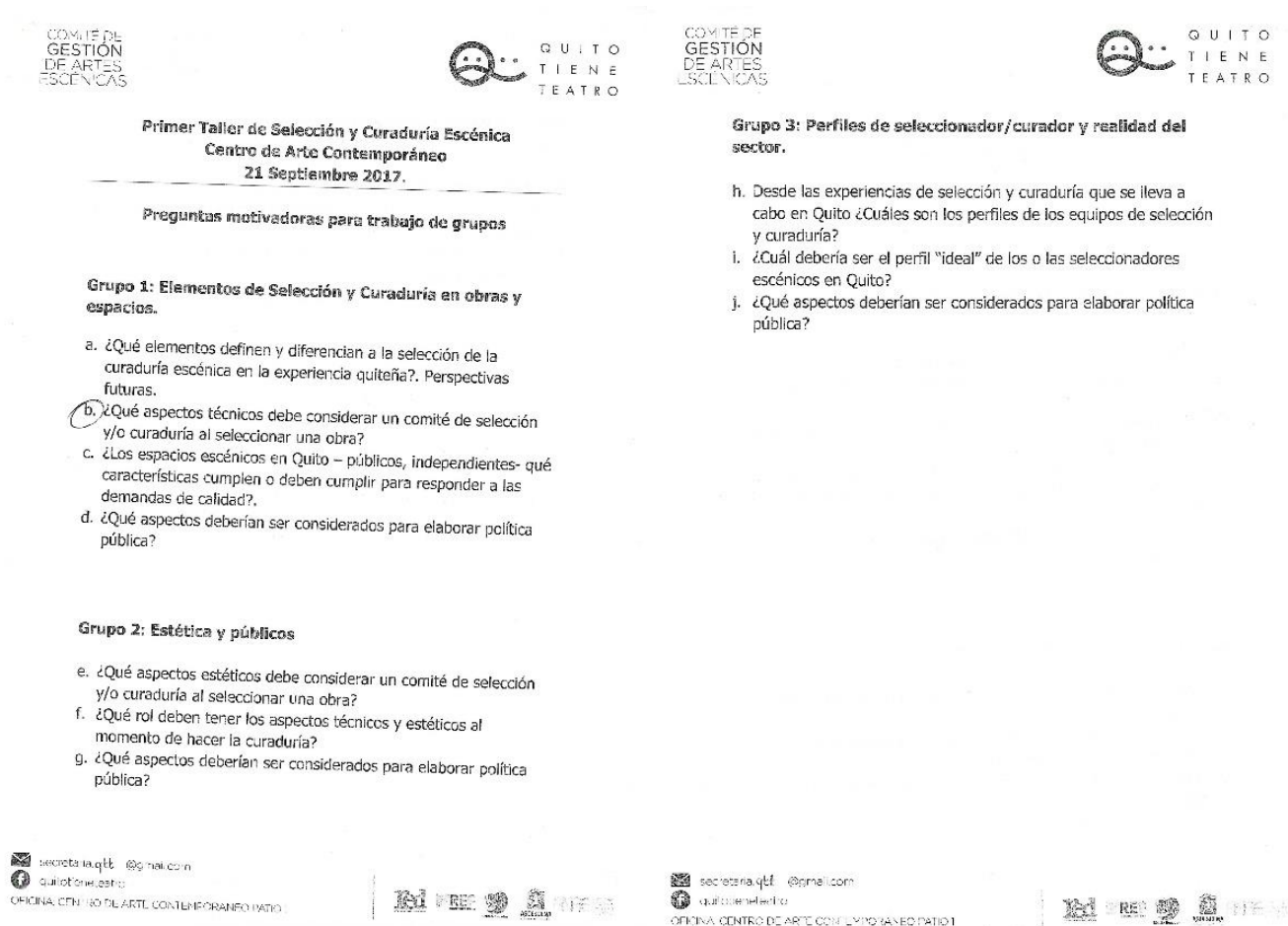


Figura 2. Interrogantes a tratar en las mesas de trabajo del Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica. 21 de septiembre de 2017 (Quito-Ecuador). Imágenes de los cuestionamientos a tratar en las mesas de trabajo del Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica.

También, rescato el proceso curatorial realizado para los espacios escénicos independientes en *QTT* 2017, cuya finalidad era visibilizar algunos aspectos para desplegar el proceso de selección (se tratarán con detenimiento más adelante), incluidos los requisitos técnicos, que en ese momento el Comité de Gestión exigía para la programación del evento. Entonces, conforme a estos parámetros, me gustaría establecer si es pertinente replicarlos o, en su defecto, utilizar otros mecanismos de clasificación para futuros eventos, pues la producción y creación escénica en la actualidad siguen subsistiendo dentro de la capital.

De manera que, para entender mejor el concepto de curaduría para espacios escénicos, quiero tomar como punto de referencia al crítico y programador de artes escénicas, Javier Ibacache, quien además es gestor cultural especializado en proyectos de desarrollo y formación de públicos. En entrevista para el canal “Alternativa. Comunidad en escena”, manifiesta que: los espacios de estructura mínima, es decir, los espacios escénicos independientes, dada su forma de autogestión (en la que el dueño del espacio cumple varias funciones como programador, curador, técnico, etc.), dejan a un lado el aspecto curatorial. Sin embargo, asegura que, pese a esta dinámica de trabajo, el espacio independiente refleja una expresión de quien lo posee y es necesario desarrollar un enfoque curatorial claro, que permitirá mantener un espacio, escénicamente más activo, productivo y visibilizado. Así afirma que, sin esta guía, los espacios escénicos no pueden ser relevantes; para ello establece los cuestionamientos sobre qué, por qué y para quiénes se programa (Ibacache 2019, 02:50).¹¹

Por su parte, los espacios escénicos independientes, entre ellos, los centros culturales, surgieron con la idea de socializar, difundir, rescatar y mantener las creaciones escénicas que se gestaron dentro de su territorio. En estos procesos de creación, los miembros de la comunidad eran los protagonistas, por ende, se les debía considerar para las correspondientes programaciones. Tomando en cuenta este accionar y, al ser participante del taller y miembro de la comunidad de artistas y gestores escénicos de la capital, califiqué el desarrollo del Primer Taller como un aporte hacia nuestra colectividad. Esto debido a que el material entregado por el Comité tenía el propósito de transparentar los procesos de curaduría y selección que se llevaron a cabo para el VAQ

¹¹ Ibacache, Javier. 2019. “Curaduría y espacios culturales independientes”. Video de YouTube, a partir de una entrevista presentada en Alternativa. Comunidad en Escena. <https://www.youtube.com/watch?v=a71GhpWRumw>.

2017, pues gran parte de la comunidad escénica cuestionaba si los procesos curatoriales que llevaba el Comité eran del todo democráticos e incluyentes.

Los elementos curatoriales que se develaban de la matriz, contenida en los anexos 14 y 15 de este trabajo, detallaba los siguientes: el personal debía contar con un anfitrión, un técnico y un operador de consola; la infraestructura interior y exterior debía estar en buen estado. Asimismo, la calificación variaba si el aforo estaba destinado a butacas, sillas o bancos. Como recursos técnicos y gestión de públicos, el CGAE tenía en cuenta el estado de la iluminación, sonido, sistema de telones, medidas de seguridad y otros protocolos de gestión de riesgos, así como el permiso de los bomberos y visibilidad del lugar. También valoraban las estrategias de convocatoria, la frecuencia de presentaciones mensuales y la ocupación escénica. Por último, la matriz establecía la mayor puntuación al espacio que contaba con accesibilidad a través de la utilización del transporte público y el estacionamiento para automotores. Todos estos parámetros eran calificados sobre cien y quienes obtenían las mayores puntuaciones pasaban a conformar los espacios escénicos independientes para plataformas de circulación en el *QTT* 2017.

La elaboración de esta matriz fue directamente una propuesta que se gestó desde la RED (Red de Espacios Escénicos). Agrupación que empieza su conformación y accionar en el año 2002, constituyéndose finalmente como persona jurídica en el 2006. De ahí, cabe recalcar la importancia de recopilar el testimonio de la actriz, directora, gestora cultural, fundadora y ex presidenta de la RED, Juana Guarderas, quien además es dueña y gerente del teatro Patio de Comedias, espacio que ha permanecido activo por más de cuarenta años. Desde la RED ha gestado varios acercamientos con la SECU y demás Instituciones Municipales, con la finalidad de crear una normativa que propenda, no solo regular, sino promocionar y mantener la actividad de los espacios escénicos independientes en la capital. Algunos de los teatros que se mantuvieron en el proceso de agrupación fueron: El Teatro Patio de Comedias, Teatro Socavón-Guápulo, Teatro León Febres Cordero, Fundación Espada de Madera, Teatro Malayerba, Teatro del Cronopio, Contraelviento Teatro, Cine OchoyMedio, Humanizarte, Sala de Teatro Zero no Zero y el Teatro Bolívar, cuyos repertorios de funciones se mantenían basados en la resistencia y el sostenimiento de las manifestaciones artísticas. Guarderas afirma que la diferencia entre estos espacios, independientes de los estatales, radicaba en el pago de impuestos que en ese entonces se debía sufragar al Municipio de Quito para llevar a cabo un espectáculo público (Guarderas 2022, entrevista personal).

La RED tenía una motivación particular para su conformación, ya que durante la alcaldía de Paco Moncayo (2000-2009), se emitieron distintas determinaciones presuntivas¹² con el carácter de títulos de crédito y estas se debían pagar de manera inmediata. Es decir, los dueños o representantes de estos espacios escénicos independientes debían cancelar los rubros que el Municipio había sentado en los títulos de crédito. Estas obligaciones tributarias respondían al desembolso de impuestos por presentar espectáculos públicos y, además, fueron emitidas con carácter retroactivo.

La directora comentó que la determinación presuntiva a la que hice mención en líneas anteriores, se estableció en un pago del veinticinco por ciento (25%) de la taquilla para los espectáculos públicos; dicho valor se debía sufragar al Municipio de Quito. Este porcentaje respondió a la idea del Cabildo sobre el uso del espacio público y, por ende, de la gestión de los espectáculos públicos. Ella aseguró que, a inicios de los años 2000, la Institución tenía como referentes de espectáculos públicos los siguientes: los toros de Quito; el auge de las salas de cine dentro de los centros comerciales; eventos deportivos en el Coliseo Julio Cesar Hidalgo y los conciertos de música que se realizaban dentro del Coliseo Rumiñahui y del Ágora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Para la mayoría de los espacios escénicos independientes, resultaba imposible solventar los montos que la municipalidad exigía (Guarderas 2022, entrevista personal).

Con este antecedente, los gremios decidieron realizar una marcha pacífica para explicarle directamente al Alcalde que tal medida no solo era irracional, sino que perjudicaba directamente a gestores, dueños de espacios culturales y programadores escénicos de la capital. Esto evidenciaba el riesgo de producir espectáculos teatrales, considerando los costos de inversión para dichas creaciones; por ejemplo: el pago de los derechos de autor de una obra teatral; la confección y elaboración de vestuarios; escenografía y utilería. Inclusive, Guarderas comentó durante la entrevista que, en más de una ocasión, se tuvo que pagar la traducción de las obras dramáticas. Todos estos particulares fueron develados y discutidos con el Burgomaestre Paco Moncayo, quien en atención a la Constitución Política de la Republica (EC 1998), vigente en ese entonces (EC 1998, art. 63), decide generar una excepción para el pago de estos tributos y dejar sin

¹² En materia tributaria, la determinación presuntiva es un proceso que se basa en datos pasados para determinar un hecho no comprobado, logrando llegar a un resultado más confiable. En este proceso intervienen el sujeto pasivo y activo. La información que el contribuyente haya proporcionado en años anteriores, son tomados como base para lograr la determinación del hecho no comprobado.

efecto las determinaciones que se les había hecho llegar a los espacios escénicos independientes.

Es así que, en el art. III, Sección II del Capítulo II, de la Ordenanza Metropolitana No. 0204, de 29 de marzo de 2007 (Anexos 19-26), se establecieron las Normas Sobre el Pago de Impuestos a los Espectáculos Públicos:

No se considerará como hecho generador del impuesto a los espectáculos públicos a la compraventa de entradas o boletos para las actividades artísticas de música, danza o artes de la representación que se desarrollen en locales con un aforo menor a 200 butacas, excepto las actividades descritas en los literales b y d del presente artículo; y aquellas que, sin tener fin de lucro económico, consten en la programación cultural del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. (EC Municipio del Distrito Metropolitano de Quito 2007, art. III, inc. 3).

Esta normativa se sujeta a la realidad de los espacios agremiados, pues ninguno de ellos superaba un aforo de 200 butacas. Lo que logró la Institución Municipal con esta ordenanza fue conocer la programación, frecuencia y canon de las producciones teatrales que manejaban los espacios escénicos independientes. Por consiguiente, un requisito para poder estar exento del pago de impuestos consistía en notificar a la Agenda Cultural del Municipio de Quito sobre las actividades que cada teatro desarrollaba. Proceso que obligaba a la Institución y a los creadores escénicos a estar en permanente contacto. En consecuencia, la RED también logró que, dentro de las oficinas de Quito Turismo¹³, se contara con una persona (delegada de la organización gremial) encargada de organizar la Agenda Cultural. Asimismo, se destinaron los fondos para esta actividad. El rubro no superaba un salario básico unificado de ese entonces, equivalente a trescientos cincuenta y cuatro dólares americanos (354,00\$).

Bajo esta modalidad de trabajo, en el año 2016, la Red de manera conjunta con Asoescena y ANAE, realizaron la convocatoria para la Asamblea General de Artes Escénicas Quito. En este espacio, se enunció la alianza llevada a cabo con la SECU y se manifestó entre otros objetivos, los siguientes: visibilizar el quehacer escénico como una labor profesional; difundir la oferta escénica de los creadores independientes y crear una campaña de formación y fortalecimiento de públicos, a través del reconocimiento de los procesos artísticos generados en territorio. Este último, aspiraba a que el público acudiera

¹³ Quito Turismo, es una “Empresa Pública Metropolitana de Gestión de Destino Turístico – Quito Turismo -, tiene el compromiso de desarrollar y promocionar turísticamente el Distrito Metropolitano de Quito, en beneficio del visitante local, nacional y extranjero, teniendo a promover las mejores prácticas de calidad, sostenibilidad e innovación en la comunidad y la ciudad” (EC Empresa Pública Metropolitana de Gestión de Destino Turístico Quito Turismo 2023, párrs. 1-3).

a las salas de teatro durante todo el año y no solo a las obras gratuitas que se presentaban en dicha época del año. En este sentido, Guarderas aseguró que, en un inicio, los parámetros de calificación que la SECU estableció para la elección de los espacios escénicos se basaron en el aforo, recursos, accesibilidad e infraestructura de los teatros de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, sin tener en cuenta los espacios escénicos autogestionados localizados en la periferia de la capital. Este mismo testimonio comentó que dicha postura fue negociada desde la RED, mientras se desplegaban las mesas de trabajo e intercambios que se mantenían con la Institución (Guarderas 2022, entrevista personal).

En resumen y desde mi perspectiva como participante del Taller, concibo la curaduría dentro del campo de los espacios escénicos, como el proceso de cuidar los teatros y centros culturales independientes, tanto en su contexto como en su visión política. Es fácil confundir o equiparar la curaduría con la mera programación. Dentro de los procesos de selección de espacios escénicos independientes, se sumaban los requerimientos de la SECU. Entonces, se develaban dos factores dentro de la gestión con la Institución Municipal: uno, los objetivos que esta mantenía, respecto a la democratización de la cultura en todas sus expresiones, y dos, la capacidad integral de los artistas, gestores y hacedores para la creación y autonomía, concretada por su determinación de vivir del teatro.

En conclusión, considero que el consumo y la producción de teatro no pueden ser actividades disociadas, pues dentro del proceso de creación se debe cotejar la auto gestión y la organización gremial como elementos constituyentes de una fuerza política, que no solo se condensan en el reconocimiento o legitimación institucional. También son una plataforma para la articulación de modelos de coexistencia que por su naturaleza mantienen objetivos distintos. Sin embargo, al no contar con un planteamiento claro de políticas públicas culturales, puede generar un panorama híbrido de intercambios, programaciones y selecciones, que no siempre son transparentes ni democráticos.

3. Curaduría independiente

Para finalizar el primer capítulo de esta investigación, quiero referirme a lo que he denominado curaduría *independiente*, otra de las modalidades que utilizó el CGAE para seleccionar las obras que se presentaron dentro de las ediciones de *QTT*. Además, me gustaría destacar que, dentro de esta categoría, durante el proceso de clasificación, los

gremios mantuvieron la premisa de que la obra era elegida de manera emancipada; es decir, se respetaba la autonomía y libertad de sus creadores. Asimismo, me gustaría cuestionar que este proceder no fue del todo cierto, teniendo en cuenta las incidencias de la SECU en los procesos de selección, ya que esta misma fue la financiadora de la programación del VAQ. De tal manera que abordar estos elementos me permitirán asumir una postura para esclarecer si la Institución Municipal repercutió en las decisiones del CGAE, con respecto a los criterios de selección tales como: contenido, estética (utilería, vestuario y escenografía), trayectoria y/o dramaturgia, de las obras que circularon dentro del evento.

Para abordar esta problemática, cito a la docente y curadora independiente, Javiera Bagnara Letelier (2019, párr. 2), a quien he decidido mencionar dado que nos expone un panorama comparativo en el ambiente chileno y estima que para situar a la curaduría independiente es necesario:

[...] problematizar en torno a los desafíos de la práctica curatorial en el contexto chileno, y las tensiones que se generan desde los proyectos autogestionados y la institucionalidad, específicamente en relación a la precarización de fondos y el descuido de los espacios culturales por parte del Estado, para develar en cierta forma cómo la práctica curatorial muchas veces debe ajustarse a las condiciones materiales, generando modificaciones de contenido.

Esta cita inicialmente refleja la utopía de lo que es la curaduría independiente, en tanto es la Institución la que decide si la obra requiere de modificaciones o condicionamientos, estos se resumen en una alteración de la misma, lo cual afecta directamente en su contenido y contexto original. De manera que la producción teatral ya no puede considerarse como una emancipación del artista, ni mucho menos mostrar autonomía del proceso curatorial. Sin embargo, (como ya he mencionado anteriormente), el papel de la curaduría no solo responde a la selección y programación de las obras a circular, sino que también requiere de sensibilidad creativa que permita un flujo constante de diálogo y articulación entre la obra, los artistas y el público. Igualmente, dentro de este escenario no se puede descuidar la incidencia o participación institucional, más aún en el desarrollo de esta investigación, dado que a través de la SECU se entregaba cada año a la gerencia de *QTT* y del CGAE los fondos que se requerían para que se llevara a cabo el evento. Por tanto, el rol de curaduría que el Comité realizaba no se relacionaba únicamente con la clasificación y elección de los artistas entre los postulantes. Además, procuraba establecer la intermediación entre los colectivos y la Institución. Lo anterior

me conlleva a reflexionar que el CGAE actuó en consideración de intereses, requerimientos y particularidades de quienes intervinieron en el programa: la SECU y la comunidad artística dedicada al teatro.

En palabras de Hiller¹⁴ (2017, párr. 1): “el curador se ha convertido en “la figura” del arte que sustituye al artista y al crítico de arte”. Lo expuesto por la artista me lleva a pensar en el rol del curador, quien, por una parte, puede suplir la figura del crítico de arte (como ente legitimador de una obra) y, por otra, asumir el papel del artista, como productor y creador, que debe conocer las actividades y funciones de los perfiles que supliría. Por consiguiente, no podemos encasillar ni reducir el rol del curador a ser solo mediador o introductor de obras dentro de la Institución. En este caso de estudio, el CGAE no se encargaba exclusivamente de programar y seleccionar las funciones para el *QTT*, sino también debía tomar en cuenta los contextos sociales, culturales, políticos de las propuestas presentadas al evento. De manera que todos estos elementos hacen que la labor curatorial sea un fenómeno mucho más complejo.

Por su parte, como lo hace notar la curadora independiente Kate Fowle (2010, 32),¹⁵ “la curaduría puede proporcionar una plataforma para realizar las ideas y los intereses de los artistas, debe ser sensible a las situaciones en las que ocurre y abordar temas artísticos, sociales, culturales o políticos de manera creativa”. Evidentemente, considero que todo proceso curatorial, más aún dentro del ámbito escénico, tiene que ser un puente de conexión entre las diversas propuestas artísticas y el público. Este aspecto se consigue mediante la sensibilidad a la que hace mención la autora: a saber, los tópicos (artísticos, sociales, culturales y políticos) en los que se desenvuelve la obra.

Para explicar esta postura, me referiré a cada uno de los aspectos en el contexto del *QTT*, teniendo en cuenta mi participación en el Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica (21 de septiembre 2017), así como mi experiencia dentro de la tercera edición del evento con la obra: *Las Señoritas de Sangolquí* (2017).

¹⁴ “Susan Hiller (Tallahassee, Florida, 7 de marzo de 1940 – Londres, 28 de enero de 2019) fue una artista conceptual británica nacida en Estados Unidos que vivió en Londres, Reino Unido. Figura clave en el arte británico durante cuatro décadas, conocida por sus innovadoras instalaciones multimedia a gran escala y por obras que tomaron como tema aspectos de la cultura que fueron pasados por alto, marginados o ignorados, incluidas las creencias paranormales; enfoque al que ella se refirió como ‘paraconceptualismo’” (Tate 2023, párr. 1).

¹⁵ Kate Fowle fue nombrada directora del *MoMA PSI* en julio de 2019, se ha desempeñado también como curadora-jefe del *Garage Museum of Contemporary Art* de Moscú, Rusia, y actualmente directora general de *Independent Curators International (ICI)* en Nueva York. Sucedió a Klaus Biesenbach, quien dejó el *MoMA PSI* en octubre de 2018, para dirigir el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (Arte informado 2023, párr. 2).

El argumento artístico que el CGAE exponía para el proceso de selección estaba basado fundamentalmente en la trayectoria, tanto del artista o colectivo que postulaba, como de la obra. Esta era evaluada mediante el tiempo que se habían mantenido vigentes en el quehacer escénico de la capital y las oportunidades en las cuales la creación teatral había participado en eventos similares al *QTT*; tales como: encuentros, congresos o festivales de títeres, a nivel mundial o local. Este proceder, si bien validó la experiencia de grupos ya consolidados dentro de la capital, también coartó la posibilidad de que ciertos grupos o colectivos emergentes formaran parte del evento por su escasa o nula trayectoria. Lo que evidenció una carencia de diversidad e innovación en las obras seleccionadas, al menos en las primeras ediciones del evento (2015-2016). Lo anterior recibió considerables críticas por parte de la comunidad, en especial en el referido taller de curaduría escénica, donde Adela De la Bastida, docente y gestora cultural, quien además fue gerente del CGAE, expuso la experiencia de selección¹⁶ y curaduría dentro de las tres primeras ediciones del *QTT* (2015, 2016 y 2017).



CONVOCATORIA
ASAMBLEA GENERAL - ARTES ESCÉNICAS QUITO

Quito Tiene Teatro 2016

Antecedentes.-

En la última década, las artes escénicas ecuatorianas han venido fortaleciéndose gracias a la gestión independiente, que ha logrado estructurar varios gremios para incidir en la elaboración de políticas públicas que aporten al desarrollo del sector escénico y cultural del país.

La Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Quito promovió, en 2014, un diálogo con los artistas y gestores culturales independientes, que culminó con el reconocimiento de las actividades artísticas como de "interés público" y en la creación, por parte de la Alcaldía, del "Verano de las Artes Quito".

En marzo de 2015 las organizaciones: ANAE, ASOESCENA y la Red de Espacios Escénicos Independientes decidieron formar un Comité de Gestión con el fin de representar a sus agremiados ante la institucionalidad pública y privada, a nivel nacional e internacional.

En julio 2015, el Comité de Gestión, a través de equipos de trabajo integrados por artistas escénicos de la ciudad, por pedido de la Secretaría de Cultura del DMQ, estuvieron al frente del diseño y ejecución de la programación de Quito Tiene Teatro, con 34 espectáculos que circularon en la carpa escénica de la Villa de las Artes y en los espacios escénicos independientes.

En enero del año en curso, en virtud de los resultados obtenidos en la programación de Quito Tiene Teatro 2015, la Secretaría de Cultura del DMQ, invita nuevamente al Comité de Gestión para que se encargue de la programación de Quito Tiene Teatro 2016.





El Comité de Gestión entendiendo la importancia de dar continuidad a este proceso, decidió aceptar la propuesta comprometiendo el cumplimiento de los objetivos siguientes:

- Generar un proceso democrático, participativo e inclusivo de los artistas escénicos de la ciudad en la conformación de los diferentes equipos de trabajo para la producción y ejecución del Quito Tiene Teatro 2016.
- Ofrecer al público espectáculos de artes escénicas, producidos por artistas y/o grupos locales.
- Visibilizar el quehacer escénico como una labor profesional.
- Difundir la oferta escénica de los creadores independientes.
- Crear una campaña de formación y fortalecimiento de públicos, a través del reconocimiento de los procesos artísticos generados en territorio.
- Dar continuidad al proceso de generación de una metodología amigable y perfectible, para el sector escénico, con miras a futuras convocatorias, garantizando la transferencia de experiencias y conocimientos.
- Establecer criterios para la discusión y elaboración de políticas culturales a nivel distrital.
- En esta ocasión, expresando una actitud solidaria e incluyente, se ha decidido acoger un 20% de obras de artistas escénicos de las zonas afectadas por los últimos sismos registrados en nuestro país.

Por lo anteriormente expuesto, el Comité de Gestión, convoca a todos los artistas escénicos del DMQ a la asamblea informativa sobre las diferentes formas de participación tanto en los equipos de trabajo como en la presentación de obras, el día lunes 30 de mayo a las 17h30, en el CAC, Centro de Arte Contemporáneo.



2

¹⁶ En el Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica, llevado a cabo el 21 de septiembre de 2017, se entregó como material de trabajo el orden del día a desarrollarse (Figura1). En este constaba la participación de Adela de la Bastida, a las 10:00, quien intervino y expuso sobre la experiencia de selección y curaduría que llevó a cabo el CGAE, en las tres ediciones de *QTT* (2015-2017) (De la Bastida 2017).



ANEXO

REQUISITOS GENERALES

- Disponibilidad de tiempo de acuerdo a los cargos.
- Tener documentación en regla y actualizada: RUC con obligación de llevar contabilidad.
- Participación exclusiva en los equipos de trabajo sin opción a postular con obras o salas.
- Manejo de herramientas virtuales de trabajo.

CARGO	REQUISITOS
Asistente de Gerencia	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de dos años en diseño, planificación y coordinación de proyectos artísticos o culturales. ➢ Conocimientos en contratación pública. ➢ Tener habilidades de sistematización de procesos.
Asistente Administrativo	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Conocimientos básicos de contratación pública, contabilidad, tributación, manejo de archivo y documentación.
Coordinador Comité de Selección	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de cinco años en el área escénica, a nivel actoral, dancístico, performático, de dirección o dramaturgia. ➢ Tener habilidades de articulación: generar conversaciones entre los miembros del equipo y entre los demás coordinadores. ➢ Tener habilidades de sistematización de procesos. ➢ Tener habilidades en redacción de informes especializados.
Dos integrantes del Comité de selección de obras	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de cinco años en el área escénica, a nivel actoral, dancístico, performático, de dirección escénica o dramaturgia.
Técnico Especialista de Selección de Salas	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de 2 años en gestión de espacios escénicos. ➢ Conocimientos especializados de escenografía, tramoya, luminotecnia y sonido.

Veedor proceso de selección	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de cinco años en el área escénica, a nivel actoral, dancístico, performático, de dirección o dramaturgia. ➢ Tener habilidades de articulación: generar conversaciones entre los miembros del equipo y entre los demás coordinadores.
Coordinador logística general	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia en gestión de proveedores; planificación y ejecución de operaciones técnicas. ➢ Tener habilidades de articulación: generar conversaciones entre los miembros del equipo y entre los demás coordinadores. ➢ Tener habilidades de sistematización de procesos. ➢ Tener habilidades en redacción de informes especializados.
Asistente de logística	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia en gestión de proveedores; planificación y ejecución de operaciones técnicas.
Coordinador técnico de salas	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia en instalación y equipamiento de espacios escénicos. ➢ Conocimientos especializados de escenografía, tramoya, luminotecnia y sonido.
Dos asistentes técnicos	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia en manejo técnico de escenografías, tramoya, luminotecnia y sonido.
Coordinador de Comunicación	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de 3 años en el área de comunicación y gestión de redes sociales. ➢ Tener habilidades de articulación: generar conversaciones entre los miembros del equipo y entre los demás coordinadores.



ORDEN DEL DÍA:

1. Bienvenida e información general.
2. Conformación de equipos de trabajo y selección personal para los siguientes cargos:
 - a. Asistencia de gerencia (Terna propuesta por los gremios)
 - b. Asistente Administrativo
 - c. Coordinador Comité de Selección (Terna propuesta por los gremios)
 - d. Dos integrantes del Comité de selección de obras (Terna propuesta por los gremios)
 - e. Técnico Especialista de Selección de Salas.
 - f. Veedor proceso de selección (salas y obras).
 - g. Coordinador logística
 - h. Asistente logística
 - i. Coordinación técnica
 - j. Dos asistentes técnicos
 - k. Coordinador de Comunicación.
3. Cierre.

Atentamente





Juana Guarderas
 Presidenta RED

Iván Morales S.
 Coordinador de lo político
 ANAE

Marcelo Luje
 Presidente ASOESCENA

Figura 3. Actas de convocatoria asamblea QTT 2016. Imagen de la Convocatoria para la Asamblea General de Artes Escénicas Quito, Quito Tiene Teatro 2016.

En una entrevista personal, De la Bastida comentó que lo artístico fue muchas veces redefinido y negociado por las gerencias del CGAE, dadas las nuevas propuestas que se desarrollaron dentro de la capital, las cuales al no poseer trayectoria recibían menor

puntuación y en muchas ocasiones eran excluidas. Igualmente, señaló que los aspectos artísticos fueron evaluados por el CGAE a través de la grabación que los colectivos a postularse enviaban de la obra; debía ser desarrollada con cámara fija y en plano abierto. Lo que muchas veces, afirmó, no era cumplido por desconocimiento del uso de esa tecnología, a la cual los hacedores escénicos no estaban acostumbrados. Con respecto a esto último, cuestionó este criterio de selección, pues se dudó si era adecuado elegir una obra teatral, a través de un formato audiovisual (De la Bastida 2022, entrevista personal). La entrevista con De la Bastida, me conlleva a pensar que varias obras fueron rechazadas, porque no se esperaban la postulación de la obra mediante un material multimedia. Además, esto negaba otros aspectos curatoriales de la creación, como la estética o su contexto social y político. Lo anterior, devela una falencia de curaduría en el CGAE, ya que el aspecto artístico de una función teatral no se puede reducir a una forma en la que no va ser difundida.

A continuación, quiero explicar los postulados que he venido trabajando en el ámbito cultural, sobre los procesos de selección del evento, me referiré al aspecto más rebatido por el CGAE ante la SECU; esto es, el costo y acceso de las entradas para cada presentación. La postura de la SECU era que el acceso a las funciones debía ser libre y se justificaba, dado que la Institución Municipal desembolsaba el monto correspondiente para cada función. En la entrevista con De la Bastida, me explicó que para establecer este rubro la Secretaría principalmente tomaba en cuenta el aforo del lugar en el que se presentaba la obra y el número de miembros activos en escena. De lo anterior se desprende que la Municipalidad pagaba por la cantidad de personas que presenciaban la obra y de acuerdo a cuántos actores o actrices intervenían en ella. Estos aspectos, según el comité, no eran suficientes para asignar los fondos ya que la SECU olvidaba la inversión correspondiente a la producción de las obras, tales como: ensayos, escenografía, utilería, vestuarios y movilidad. Además, el CGAE solicitaba que no se mencionara la gratuidad del ingreso al evento, dado que uno de los objetivos de la agremiación se sustentaba en la formación de los públicos¹⁷ asistentes al Festival. Proceder que

¹⁷ Con respecto a la formación de públicos, me refiero a uno de los principales objetivos del CGAE, fue socializada por primera ocasión en la Asamblea General de Artes Escénicas Quito (2016) (Figura 3). Consistió en informar al público asistente al *QTT*, sobre los repertorios que los teatros independientes mantenían durante todo el año. Con esto, se procuraba motivar al público capitalino para el consumo de teatro independiente. Además, en la Ley de Cultura (2016) (Anexo 27), se insertó el Programa Nacional de Formación de Públicos (Art. 116), con la finalidad de que la ciudadanía tuviera un acercamiento a la diversidad de expresiones culturales y formación de públicos críticos.

actualmente es necesario interpelar y considerar para futuras negociaciones con los organismos del Estado, ya que los principios de las agremiaciones dedicadas al quehacer teatral, no pueden pasarse por alto o no ser observadas dentro de estos procesos. Reflexión que emito con base en dos aspectos que, como miembro de la comunidad escénica pude visibilizar, en tanto estos signos se muestran como un patrón repetitivo dentro de la gestión y negociación con organismos estatales. El primero surge de la necesidad de ciertas agremiaciones al buscar o gestionar su legitimación ante determinada Institución, este reconocimiento es inmaterial e intangible; además, en muchas ocasiones dicho beneficio está limitado temporalmente, pues depende de la aprobación, seguimiento, financiación o manutención del Estado. Sin embargo, sí se vale de la materialidad de los productos elaborados por los agentes culturales, para visibilizar objetivos o propósitos que satisfacen a las administraciones de turno. Es ahí donde aparece el segundo principio, la materialidad de los procesos desarrollados por los agentes y actores culturales, quienes se exponen a la vulnerabilidad de desaparecer o cortar negociaciones, porque el patrón institucional se caracteriza por menospreciar y coartar los procesos culturales que los agentes han encaminado en anteriores administraciones.

Sin embargo, como afirma Fowle, los espacios de curaduría independiente sirven también como plataforma para los intereses de los artistas. En este caso, lo que pretendían los creadores teatrales era aprovechar los escenarios del VAQ y *QTT*, como instancias de legitimación para exponer al público quiteño el canon de producción teatral de las salas independientes y espacios escénicos, aspecto que permitía mantener su repertorio de creación durante todo el año.

No obstante, la SECU desde el comienzo, negó la posibilidad de que se cobrara un valor simbólico para el ingreso del público. Ante esta adversidad el Comité propuso varias posibilidades de gestión para este cobro. A pesar de ello, ninguno de los dos tenía los recursos o personal para gestionar dichas propuestas. Por consiguiente, todas las ediciones del Festival mantuvieron el acceso libre y en cada presentación se recordaba la figura de la subvención.¹⁸

Posteriormente, en el Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica (2017), la gestora cultural, Carla Maruri, manifestó que antes de cada función del *QTT*, algunos

¹⁸ “Subvención: Cantidad de dinero que se concede a una persona, una entidad o una institución como ayuda económica para realizar una obra o para su mantenimiento, especialmente la que se recibe del Estado o de un organismo oficial”. En esta investigación, los montos que la SECU obtenía de los impuestos, los cuales se destinaban al CGAE para llevar a cabo las ediciones de *QTT*.

miembros del CGAE explicaban al público que la oferta escénica durante los días de festival era libre. Pero esto no significaba que fueran eventos gratuitos, ya que las entradas eran subvencionadas con los impuestos de los ciudadanos de Quito. Con este accionar, la comunidad artística esperaba que, de alguna manera, los asistentes comprendieran que sí pagaban por su entrada (Guaña 2018, párr. 4).

Asimismo, voy a abordar dos temáticas simultáneas e importantes alrededor del desarrollo en las ediciones de *QTT* 2017, a saber, el ámbito social y político, así como la manera en que estos dos fueron negociados entre el CGAE y la SECU. En lo social, quiero destacar la postura con respecto a los espacios que solicitó la Institución Municipal, dado que fueron destinados para el desarrollo de las funciones. Por su parte, la cuestión política la relaciono con las normativas e instrumentos jurídicos en las que se fundamentaba la Secretaría para llevar a cabo sus resoluciones culturales.

Las entrevistadas, Juana Guarderas y Adela De la Bastida (2022, entrevista personal), coincidieron al mencionar que, la SECU procuraba desarrollar las funciones en espacios públicos; es decir, en sitios no convencionales y sin las adaptaciones técnicas necesarias para presentar una obra teatral. Afirmaron las exgerentes que esto ocasionaba inconformidad entre los colectivos teatrales elegidos (al menos así sucedió durante las primeras ediciones de *QTT* (2015-2016), ya que las obras que conformaban el repertorio estaban creadas para ser expuestas en los teatros independientes que pertenecían a las mismas agrupaciones.

Entonces, la insatisfacción de las agremiaciones con los espacios proporcionados por el Municipio conllevó a que tras la edición del *QTT* 2016 solicitaran a la SECU condiciones mínimas de presentación para las funciones. A pesar de que los únicos referentes de negociaciones con la Institución, eran los basados en la idea democratizadora de cultura¹⁹ y la escasa agencia²⁰ de la anterior Administración Municipal (2004-2009). Los resultados de estos acercamientos se definían en

¹⁹ La idea democratizadora de cultura se creó como elemento del Régimen de Buen Vivir, instaurado en la Constitución del 2008. Sin embargo, fue desvirtuada por la falta de comprensión de funcionarios de la institución, quienes ignoraban los procesos de creación artística. De manera que se direccionaba este precepto constitucional a la idea de publicitar la cultura. Por lo tanto, la administración identificaba al espacio público, como el escenario ideal para llevar a cabo ese proceso democrático.

²⁰ La escasa agencia de la municipalidad (2004-2009) demostraba también la indiferencia de la institución ante los procesos de producción teatral, dado que, en su difusión y circulación, estos no consideraban los requerimientos mínimos para ejecutar una función de teatro; tales como: disposición del aforo, iluminación, vestuarios, traslado de escenografía, entre otros. Lo anterior ocasionaba que las presentaciones se desarrollaran en condiciones desfavorables, tanto para los artistas, como para el público concurrente.

presentaciones de teatro en plazas y parques de la capital, donde los escenarios eran improvisados (carecían de camerinos, baños y condiciones técnicas mínimas); además, se ejecutaban de manera simultánea campañas de salud y conciertos de música popular. Entonces cabe aclarar que la problemática no era por la exposición y muestra de diversas expresiones artísticas simultáneas en el espacio público, sino por la forma en la que la Institución las programaba; es decir, la falta de condiciones técnicas. Por lo tanto, los y las artistas tomaron la iniciativa de proponerle a la SECU difundir las obras seleccionadas dentro de los espacios escénicos independientes, los cuales albergaban durante todo el año: obras de danza, teatro, mimo, clown, títeres, teatro infantil y *dragqueen*. Es decir, la negociación con la Institución se basaba en un beneficio mutuo; por una parte, la SECU lograba exponer de manera gratuita algunas obras escénicas como parte de la gestión del burgomaestre de turno. Por otra, las agremiaciones obtenían reconocimiento legítimo por parte de la Municipalidad y también se visibilizaban los espacios escénicos independientes como lugares de creación permanente.

Así, tras los diálogos y negociaciones entre el CGAE y la SECU, desde la edición *QTT* 2018, constaron dentro del evento: 12 espectáculos itinerantes de corta duración y al aire libre; 27 obras escénicas para escenario; 9 espacios cogestionados; 12 obras para carpa escénica y, 6 teatros públicos; destacan: Teatro Capitol, Centro Cultural Itchimbia, Centro de Arte Contemporáneo, Aula Magna de la Universidad Politécnica Salesiana, entre otros (Guaña 2018, párr. 7).

En cuanto al aspecto político, quiero referirme a la Institución Municipal, ya que además de financiar el evento aportó al desarrollo de *QTT* mediante la implementación y elaboración de los instrumentos legales. Como dato importante, resalto que hasta la actualidad (2023), la Secretaría de Cultura,²¹ se encarga de promover el libre acceso de la cultura, la protección, promoción y celebración de la diversidad cultural, a través de la generación de espacios para el diálogo y la convivencia (EC Secretaría de Cultura Quito 2023, párr. 1-2).

Antes de la expedición de la Ley de Cultura vigente, la principal normativa en la que se basaba la SECU para crear sus resoluciones y, por ende, expedir actos administrativos, eran las disposiciones establecidas en la Sección Quinta, Título VII,

²¹ Secretaría de Cultura de Quito, ente rector de la política cultural pública del Distrito Metropolitano de Quito y, máxima autoridad de la Red Metropolitana de Cultura, hasta hoy maneja: museos, teatros y espacios culturales municipales de la ciudad. Afirma que, dentro de sus procesos observa conceptos y principios como: inclusión, participación, equidad, identidad, diversidad e interculturalidad, transparencia y legalidad. (EC Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito 2023, párr. 1-2).

asociada al Régimen del Buen Vivir, incorporado en la Constitución del 2008. En el inciso final del artículo 378 (EC 2008, art. 378, inc. 3), claramente establece:

El Estado ejercerá la rectoría del sistema a través del órgano competente, con respeto a la libertad de creación y expresión, a la interculturalidad y a la diversidad; será responsable de la gestión y promoción de la cultura, así como de la formulación e implementación de la política nacional en este campo.

Lo que la Carta Magna expone es una manera de delegar la gestión cultural, en este caso a la Secretaría de Cultura de Quito, considerando el principio de desconcentración contemplado en el mismo instrumento. Con esto también se garantizaba la autonomía con la que debían proceder los Gobiernos Autónomos Descentralizados (GAD), en cuanto al manejo de recursos dentro de su territorio.²²

Por su parte la SECU, en cumplimiento de esta disposición, pregonaba el acceso a la cultura utilizando el espacio público como escenario. También legitimaba las profesiones artísticas al exponer al público, trabajos de artistas con preparación académica y conocimientos técnicos. Como expresé en líneas anteriores, desde la cuarta edición del evento (2018), se ofertaron diversas expresiones escénicas. Y consecuentemente, todo este proceder era financiado por la SECU y ejecutado por la CGAE, ambos partícipes de la política pública.

Con la expedición de la Ley de Cultura en el año 2016, se legitimó aún más la participación municipal dentro del ámbito cultural y artístico, pues la normativa insertó también, a los Gobiernos Autónomos Descentralizados dentro del Sistema Nacional de Cultura (EC 2016, art. 24, lit. d). Asimismo, se creó el Subsistema de Artes e Innovación, compuesto por colectivos, asociaciones, actores y gestores de la cultura que participaron en actividades de formación, circulación y fomento de las artes y la cultura (EC 2016, art. 102). En consecuencia, esta normativa permitió abordar el trabajo por las dos entidades hasta la última edición de *QTT* en el año 2019.

²² Constitución del Ecuador: numerales 3, 5, 7 y 8 del artículo 380, se consideraba como responsabilidad del Estado lo siguiente:

3. Asegurar que los circuitos de distribución, exhibición pública y difusión masiva no condicionen ni restrinjan la independencia de los creadores, ni el acceso del público a la creación cultural y artística nacional independiente.

[...]

5. Apoyar el ejercicio de las profesiones artísticas.

7. Garantizar la diversidad en la oferta cultural y promover la producción nacional de bienes culturales, así como su difusión masiva.

8. Garantizar los fondos suficientes y oportunos para la ejecución de la política cultural.

En el año 2020, el Festival de Teatro Fiestas de Quito, suplantó a la sexta edición de *QTT*, una decisión del secretario Diego Jara, que provocó la inconformidad del CGAE, pues omitió todo el proceso que se había venido realizando desde el año 2015. Entonces, el Comité afirmó que, en sus cinco ediciones, el evento convocó a más de cuarenta mil personas en distintas salas y espacios de la ciudad, lo cual logró disminuir los niveles de precarización laboral de los artistas escénicos, debido a que permitió un mejor flujo de recursos hacia los colectivos seleccionados.

Hay que hacer notar que, en el año 2019, la SECU entregó un presupuesto de noventa mil dólares, a diferencia de los ciento treinta mil con los que empezó en 2015 y 2016. Sin embargo, a través del director de Creatividad, Memoria y Patrimonio, Sebastián Sacoto, se enunció que para el 2020 existió solamente treinta mil dólares de presupuesto (Casa de la Cultura Ecuatoriana 2020, párr. 5). Ante esto, el CGAE no aceptó el rubro para gestionar la sexta edición y rompió definitivamente el diálogo con la Entidad Municipal.

Por lo tanto, teniendo en cuenta todos los puntos abordados en este acápite, quiero indicar que la curaduría independiente se presenta dentro de un contexto que tiene diversas aristas que debe considerar quien las ejecuta y la obra misma a ser promocionada. Dentro de esta investigación, he demostrado que el CGAE ha sido el encargado de llevar a cabo el proceso de curaduría *independiente*, tratando de abarcar los aspectos más relevantes y demandantes de las agremiaciones. Por su parte, la SECU ha elaborado la instrumentación legal necesaria para que las contrataciones sean lo más diligentes posibles. Con respecto a los colectivos teatrales y la Institución Municipal, estos han enseñado que es posible un mejor devenir para la producción y creación de las artes escénicas dentro de la capital. Sin embargo, el cuestionamiento va encaminado a cómo no obviar el desarrollo de estos procesos, cada vez que la Institución Municipal renueve su directorio. Si bien es cierto que, las negociaciones produjeron un acercamiento con diversos agentes dedicados a la producción y creación teatral, estos se enfocaron principalmente en quienes ya se habían consolidado profesionalmente en este oficio. Razón por la cual, dentro de las convocatorias y las bases de selección, no se consideraron procesos emergentes o itinerantes. Una práctica que, en su momento desvinculó completamente a los nuevos profesionales del quehacer teatral. Todo ello, me lleva a pensar que en un inicio las negociaciones que realizaban los artistas profesionales, no tomaban en cuenta a sus pares más jóvenes ni a la oferta académica, ni tampoco a quienes tenían una escasa o nula trayectoria, ya que cada año se graduaban nuevas generaciones

de licenciados en actuación teatral. Aspecto que, entre otros que se muestran a lo largo de esta investigación, se deberían rectificar en un futuro próximo, con el fin de no llevar a cabo convocatorias que, de plano involuntariamente, coarten a las nuevas y otras propuestas, que distan de una trayectoria profesional.

En suma, las categorías curatoriales que he creado y presentado en este apartado, me permitieron definir aspectos que deben considerarse al momento de realizar procesos de selección escénica. Sin embargo, a lo largo de la investigación he observado las dificultades de sostener los procesos con el paso del tiempo; sumado a la instrumentalización jurídica a la que los gestores y miembros de la comunidad escénica deben adecuarse para proseguir con negociaciones y diálogos con la Institución. Asimismo, puedo decir que la curaduría debe ejercerse desde la versatilidad y en torno a diversos paradigmas que permitan un desarrollo más eficaz de elección.

A pesar del panorama aquí esbozado, los testimonios recogidos insisten en que es posible y necesario para el futuro de la producción y creación escénica continuar con los procesos desarrollados conjuntamente entre la SECU y el CGAE. De igual manera, las nuevas y emergentes formas de expresión escénica demandan que exista un intercambio de ideas con Instituciones públicas o privadas para desarrollar y dignificar las diversas profesiones artísticas. No obstante, son aspectos que no pueden ser adoptados sin tener en cuenta lo económico, pues como he señalado al finalizar este capítulo, al existir una adecuada canalización de capitales hacia la comunidad escénica, se reduce en cierta medida la precarización laboral del sector.

Por lo cual, estimo necesaria la creación de una política pública cultural que considere al artista, creador y productor teatral, no solo como un ente acogido y tutelado económicamente por sus mecenas, al que se puede instrumentalizar para determinadas conveniencias (entiéndase populistas); sino también como un agente emancipado y productor de expresiones artísticas. En el siguiente capítulo, abordo otras peculiaridades que fueron consideradas en los procesos de selección del *QTT*. Esto me permitirá definir la necesidad de una curaduría escénica en procesos que involucren el financiamiento público. Finalmente, para no dejar de lado el ámbito legal, presentaré a manera de comparación la gestión realizada en el *QTT*, con el fomento y los fondos concursables, insertos en la Ley de Cultura expedida en el año 2016.

Capítulo segundo

El valor de la curaduría escénica

En el segundo capítulo de esta investigación, inicialmente, expongo la manera en la que los gremios utilizaron la curaduría escénica como instrumento de validación y legitimación ante la SECU. En consecuencia, se mostrará cómo esta forma de selección llevada a cabo durante las ediciones de *QTT* fue aprobada por la Institución Municipal, con el fin de otorgar autonomía e independencia a los miembros del CGAE. Este proceso permitió que durante cinco años consecutivos ambos organismos logaran un acercamiento de cooperación y satisfacción mutua de intereses, ya que se evidenciaba la idea de que todos los gestores tenían algo que aportar, y la Secretaría no se hacía responsable de la estructura organizacional que manejaban los gremios.

También, explicaré cómo el Comité fue negociando y ajustando el presupuesto, otorgado por la SECU para continuar el proceso de *QTT*, pues mantenía la intención de seguir desarrollando el evento, a través del cuidado, reproducción y manutención de diversos procesos creativos y culturales que se gestaban en la capital. Por consiguiente, enunciaré la importancia y necesidad de mantener vigente la curaduría escénica, dado que es una herramienta de promoción, difusión y conservación de repertorios, que nos permitirá a largo plazo sostener una comunidad teatral mucho más amplia.

Dentro del ámbito teórico presentaré la propuesta del autor Jaron Rowan, quien defiende el desarrollo de la cultura *procomún*, ya que muchas de las características que señala este coinciden con el proceder del CGAE, dado que las ediciones de *QTT*, se expusieron como un modelo organizativo, económico y social. Asimismo, dicha postura se entrelaza y dialoga con lo enunciado por Nicolás Barbieri, quien explica el período de transición en el que se encuentran inmersas las políticas culturales. Así, con estas vinculaciones mostraré la curaduría escénica como un avance creativo, cuyo fin es construir un testimonio íntegro que contribuya a hacer teatro en nuestro tiempo.

Para finalizar, realizaré un análisis y un ejercicio de interpretación a la normativa que rige las prácticas y políticas culturales estatales, con la finalidad de exponer y verificar si las mismas cumplen de forma práctica lo que plantean en teoría. De modo que dejo abierto el debate y la perspectiva de la comunidad escénica para seguir produciendo teatro independiente.

1. Gestión de la curaduría escénica en procesos de selección del *QTT*

En el primer capítulo de esta investigación, demostré que la organización gremial entre artistas, gestores culturales y propietarios de espacios escénicos independientes fue fundamental para llevar a cabo procesos de negociación con la Institución Municipal. Incluso, hasta el año 2019 el evento *QTT* estaba inserto dentro del ámbito cultural y constaba dentro del Plan Operativo Anual (POA).²³ Además, todos los gremios lograron que se tuvieran en cuenta sus opiniones y experiencias dentro de los procesos de selección para la promoción, circulación y difusión de obras teatrales dentro del VAQ. Asimismo, negociaron con el GAD los fondos necesarios para desarrollar el evento durante cinco años consecutivos (2015-2019). De manera que, a continuación, indicaré cómo se realizaban estos procesos de negociación entre ambos agentes, con el fin de comprender su relación.

El actor, gestor y docente investigador, Marcelo Luján (2022, entrevista personal), quien además fue Gerente del CGAE, en una entrevista personal me comentó que, de acuerdo al presupuesto establecido en el POA, la SECU convocaba al CGAE para exponer los rubros con los que contaba la Institución cada año para hacer el evento. Aspecto que era debatido, negociado y aprobado; posteriormente, los montos eran distribuidos y destinados para sufragar los gastos relativos al pago de las presentaciones de los colectivos seleccionados. También, otro porcentaje del dinero era reservado para las salas y espacios escénicos independientes en los que se presentaban las obras. Igualmente, se entregaba un presupuesto para la adquisición de equipos y material

²³ Plan Operativo Anual (POA): Los planes operativos son los cursos de acción o implementación de las políticas, definidos para lograr los objetivos estratégicos o de largo plazo identificados en los planes de desarrollo y ordenamiento territorial. De acuerdo al Art. 234 del Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización (COOTAD), el Plan Operativo Anual debería contener una descripción de la magnitud e importancia de la necesidad pública que satisface, así como la especificación de sus objetivos y metas, la indicación de los recursos necesarios para su cumplimiento. Las dependencias de los gobiernos autónomos descentralizados, con el fin de hacer posible su evaluación técnica, deberán presentar programas y proyectos alineados al Plan Metropolitano de Desarrollo y Ordenamiento Territorial (EC Quito Alcaldía Metropolitana-Secretaría de Planificación 2023, párr. 1).

técnico, especialmente para las adecuaciones de espacios no convencionales²⁴ y honorarios de los miembros de los colectivos que hacían las veces de tramoyistas.²⁵

Por su parte, la SECU entregaba los fondos que se aprobaban en las mesas de negociación junto al CGAE, este último se encargaba del proceso de selección y prosecución del evento. Además, asesoraba técnicamente a la Institución Municipal. Entonces, con el fin de demostrar la transparencia en el proceso de participación y en la clasificación de obras elegidas por el Comité, este indicó a la Institución que los repertorios se escogían con base en el proceso de curaduría escénica.²⁶ Este proceso tuvo gran trascendencia para el CGAE, en la medida en que la Secretaría aprobó esta forma de selección y, por consiguiente, todas las demás acciones que realizaba el Comité debían ser legitimadas por la Institución.

Por otro lado, el CGAE funcionaba a través de *Gerencias anuales rotativas*; es decir, cada miembro del Comité ejercía esta figura durante una sola edición del evento. Así, teniendo en cuenta que el *QTT* se realizó desde el 2015 hasta el 2019, este contó con cinco Gerencias. Por consiguiente, toda la documentación que se generaba durante estas administraciones era entregada de manera física al colectivo que la ejercería en el siguiente año. El actor Lujé asegura que, esta práctica era perfectible porque permitía formar un archivo o inventario de gestión de las agremiaciones. Al mismo tiempo, se demostraba que, en todas las ediciones, los fondos públicos eran usados de manera adecuada y resguardando los objetivos e intereses de la comunidad escénica (Lujé 2022, entrevista personal).

De lo anteriormente expuesto, deduzco que tanto el Comité como la Secretaría elaboraban un plan de trabajo anual basado en la cooperación. De allí que la Institución

²⁴ Espacios no convencionales: Dentro de las programaciones de funciones para *QTT*, desde el año 2019, se contó con una categoría de presentaciones que podían llevarse a cabo en plazas o áreas abiertas. Esto tenía el fin de empoderarse del espacio público, usarlo en pro de los espectadores y que estos mismos se convirtieran en parte de la escena de la obra. Esta situación generaba una atmósfera en la que los espectadores se acercaran a las artes escénicas sin tener que acudir a un espacio convencional. El uso del espacio público permitió a nuevas audiencias acceder a estas propuestas escénicas y, generó un vínculo entre el arte, la cultura y la sociedad (El Apuntador 2019, párr. 2).

²⁵ El Diccionario del Teatro de Patrice Pavis, lo define como: la persona encargada durante la representación de asegurar el cambio de los decorados, el buen funcionamiento de los trucos y, la existencia de accesorios en el escenario (Pavis 1998, 493). Sin embargo, durante el desarrollo de *QTT*, los tramoyistas se encargaron de verificar el aforo en los espacios escénicos; controlar el ingreso del público; acoger a los miembros de los colectivos seleccionados y, dirigirlos a los respectivos camerinos; entre otras actividades propias de los trabajadores del escenario. Por ejemplo: ubicar escenografía y de ser necesario, verificar el sistema de audio.

²⁶ Cabe recordar que el desarrollo curatorial era efectuado teniendo en cuenta aspectos artísticos, sociales, culturales y políticos.

Municipal requería de las actuaciones y experiencias del CGAE, con la finalidad de democratizar la cultura en todas sus expresiones. Por su parte, el Comité contaba con los recursos necesarios y obtenía legitimación institucional sobre los procesos de selección que realizaba.

En este punto, es importante aclarar la postura que cada uno de los agentes mantenía con respecto al evento y a la idea democratizadora de cultura. La SECU las proyectaba como recursos, mientras que el CGAE las propugnaba como un derecho. En palabras del investigador y docente Jaron Rowan²⁷ (2016, 24), estas acciones pueden ser definidas de la siguiente manera: “una de ellas se fundamenta en esa visión ilustrada que entiende la cultura como un ente educador [...] La otra, más reciente, contempla la cultura como un elemento de desarrollo cuyo valor reside en su capacidad de generar beneficios económicos”. Así, mientras la Institución Municipal veía al proyecto *QTT* como una inversión, el CGAE se encargaba de mantenerlo vigente. Deducción que hago debido a los acuerdos a los que estos llegaban; tales como: precio de las funciones, uso de espacios y teatros públicos; así como las adaptaciones a espacios no convencionales. Las alianzas realizadas durante los cinco años del evento requirieron de la satisfacción mutua de sus contrayentes; esto es: la generación del capital simbólico que otorga el pacto con la Institución y la tranquilidad de esta de cumplir los objetivos propuestos con tales ejecuciones. Además, corroboro que, este accionar se resume en un juego de campos en pugna, donde las negociaciones o pactos abordan varios capitales que son valorados, autenticados y legitimados a través de la forma en la que se realizan, a saber, en la creación teatral.

En este sentido, es necesario abarcar la división a la que hice mención en el primer apartado de esta investigación: la diferencia entre las propuestas escénicas profesionales y las independientes o emergentes. Comprendiendo estas últimas, como los proyectos que no mantienen un repertorio a largo plazo y cuya formación no se ha visto ligada o marcada por la academia o profesionalización formal. Sin embargo, existen y se conservan en una constante educación autónoma; validada desde la emisión de la Ley de Cultura (2016).

²⁷ Jaron Rowan: “Especializado en economía de la cultura trabaja desde una perspectiva crítica sobre cuestiones tan centrales como las políticas culturales, las denominadas industrias creativas y los modelos y fracturas del trabajo en el sector. En la actualidad ejerce como lector en *Goldsmiths, University of London*, además de realizar colaboraciones puntuales en diversas universidades nacionales e internacionales y de participar en numerosos proyectos, tanto productivos como políticos, dentro del propio ámbito cultural” (MX Editorial Herder Méjico 2023, párr. 1).

De la misma manera, se debe tomar en cuenta que la Institución Municipal abordó el cuestionamiento: ¿Quiénes se dedican a hacer teatro en Quito? Las respuestas no se hicieron esperar por parte de los protagonistas. Por un lado, estaban los y las profesionales que habían estudiado formalmente este oficio y, por otro, los hacedores del quehacer teatral. En este caso, la Institución tomó la decisión de acoger dentro del Comité a los artistas profesionales y legalmente constituidos (agremiaciones consolidadas), pues debía formalizar el desarrollo de la gestión del *QTT* y la participación del Comité, quienes se encargaban de llevar los procesos de selección pública, utilización del espacio público y democratización de la cultura.

Por este motivo, a la SECU (encargada también de realizar la instrumentación legal necesaria para la ejecución del proyecto) le resultaba más conveniente justificar su proceder, amparada en la documentación de constitución formal que ya poseían los gremios legalmente constituidos. Determinación que, si bien facilitó y facultó la prosecución del *QTT*, no satisfizo a todos los hacedores del teatro dentro de la capital; inconformidad que fue expuesta en el Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica (2017). De ahí se gestó el discurso de los creadores independientes, quienes afirmaron que: no se podía sostener la independencia ni mucho menos la autonomía al pactar con la Institución, debido a que tal relación de poder generaba servilismo ante el Estado, en este caso con el Municipio (21 septiembre 2017).²⁸ Por su parte, los artistas profesionales y miembros del CGAE discrepaban de tal afirmación, y tanto en conversaciones informales como en talleres y encuentros sostenían que, estos pactos, acuerdos y negociaciones eran necesarios y propios de la creación, dado que se les vinculaba con la gestión directa del cuidado, reproducción y manutención de procesos creativos y culturales.²⁹

Lo antes expuesto, lo relaciono también con la categoría de perfectible utilizada por Marcelo Luje, para referirse a las prácticas desarrolladas por cada Gerencia del CGAE, tanto en los procesos de selección, como en las negociaciones con la SECU. Esto quiere decir que, anualmente y tras la evaluación respectiva, las actuaciones del Comité estaban sujetas a cambios, modificaciones y supresiones, siempre y cuando estas

²⁸ Como parte del contenido del referido taller, se destinaba una hora para llevar a cabo las mesas de trabajo y debate, en las cuales algunos artistas independientes expusieron la inconformidad de los procesos de selección que llevaba el CGAE hasta ese entonces (Figura 1).

²⁹ Dentro del Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica, llevado a cabo en el Centro de Arte Contemporáneo, el 21 de septiembre de 2017, se asignó un horario de 10h15 a 10h40 para preguntas y debate, en el cual se increpó la autodeterminación e independencia de los colectivos del CGAE al momento de realizar las negociaciones con la SECU.

permitieran un mejor desenvolvimiento para el próximo *QTT*. Entonces, tomando en cuenta la gestión realizada por el CGAE, basada en el cuidado, manutención y reproducción de procesos creativos teatrales; tomando en cuenta las palabras del autor Jaron Rowan (2016), este sería el momento en el que se configuraba la precarización. Rowan afirma que, dicha figura recae solo sobre el profesional, quien ha realizado un estudio sistematizado con la finalidad de obtener un título universitario (artistas profesionales) (2016). En este sentido, tenemos el éxito de un buen emprendizaje,³⁰ donde se configura el nivel de profesionalización del agente, y no del sector cultural ni de las políticas estatales. De manera que los agentes culturales se convierten en emprendedores y deben gestionar su trabajo sin estabilidad alguna, ya que carecen de: seguro social, bonificaciones, jornada de horarios y estabilidad. Aspectos que se aplican a los miembros del CGAE, dado que no contaron con condiciones mínimas y estables durante las cinco ediciones del evento, en tanto la SECU no mantenía al Comité como parte de la Institución Municipal.

Además, Rowan expone que para que esta modalidad fluya, aparece la sensación de autonomía y libertad que permite esta forma de trabajo; emancipación que obtenía el Comité, cuando anualmente realizaba los procesos de selección y ejecución de curadurías. El autor nos señala también que la materia prima para esta modalidad de trabajo es la creatividad; por tanto, es ilimitada y se vuelve sostenible, ya que se encuentra al alcance de todos. Y finalmente expone que la cultura tiende a ser percibida como un ámbito dividido entre lo meramente comercial y toda una suerte de productos y prácticas elitistas que se financian con dinero público y que poco tienen que ver con las necesidades sociales (Rowan 2016, 26).

Sin embargo, dentro del contexto del *QTT* no se podía considerar la creatividad como un elemento universal; es decir, al alcance de todos, pues en su momento contradecía la práctica de las agremiaciones quiteñas que exigían a la Institución Municipal un tratamiento diferido y aventajado por ser artistas profesionales (académicos). Esta actitud encasillaba a los creadores no profesionales

³⁰ “Emprendizaje: Rowan acuña este concepto para categorizar al emprendedor cultural que aparece a mediados de la década de los noventa junto con las Industrias Creativas”. Sin embargo, es definido como el acto de ser emprendedor, el cual es una persona con una marcada determinación a enfrentarse a situaciones que conllevan un riesgo. Los emprendedores son personas con un objetivo, con ganas de crear y de innovar, tienen mucha confianza en sí mismos y por eso asumen riesgos. En el ámbito laboral, la palabra emprender significa aprovechar una oportunidad de negocio y organizar los recursos necesarios para llevarla a cabo (ES Mendi Zabala 2023, párr. 1).

(independientes/emergentes) como hacedores de teatro sin formación, ni fundamentación artística suficiente, que mereciera las mismas condiciones, así como incluirla en el canon. Acontecimiento que refleja una postura y realidad adaptada a lo establecido en la normativa ecuatoriana, concerniente a la voluntad de los colectivos o miembros particulares de pertenecer o no al Sistema de Cultura (EC 2008, art. 378). Entonces, con base en esto aseguro que no es la producción de cultura o la expresión teatral lo que le interesaba exponer a la Institución, sino la capacidad de creatividad y aceptación de cooperación para llevar a cabo un proyecto común.

En resumen y considerando lo expuesto por el citado autor, entiendo a *QTT* como el resultado de la gestión y propiedad colectiva de todos los miembros del CGAE, al igual que los conocimientos y saberes generados en común, producto de la idea perfectible que se desarrollaba y depuraba en el desempeño de cada Gerencia. Finalmente, estimo necesario conocer cómo se desarrollaron y por qué se descontinuaron estos procesos históricos que se desplegaron junto a la Institución Municipal, ya que, en el futuro, estas podrían retomarse o adecuarse para generar nuevas posibilidades de cooperación estatal. Además, augurando un panorama optimista para la creación escénica independiente, estos vínculos pueden forjarse para constituir la auto gestión y organización gremial, como instrumentos legítimos de una fuerza política y no solo con el fin de obtener un reconocimiento o legitimación institucional.

2. Necesidad de una curaduría escénica

Con todo lo expuesto en el acápite anterior, he demostrado que tanto la SECU como el CGAE, mantuvieron la idea de sostener los pactos, acuerdos y negociaciones con el fin de vincularlas de manera directa con el cuidado, reproducción y manutención de procesos creativos y culturales. Sin embargo, estos procesos generaron discrepancias entre sus actores. Por una parte, los artistas escénicos emergentes e independientes, afirmaron ser sujetos de discriminación, ya que alegaban falta de transparencia en las formas de selección durante las primeras ediciones de *QTT*. Por otro lado, estuvo la discontinuidad del evento y la ruptura del diálogo entre la comunidad dedicada al quehacer escénico y la Institución Municipal (2020).

Pese a este panorama, he demostrado que las producciones teatrales no han dejado de aparecer y buscar visibilidad dentro de los espacios públicos, no solo con el fin de apropiarse de estos y generar capitales simbólicos dentro del canon, sino también, para

obtener una rentabilidad y recursos de subsistencia hacia sus creadores. Como hacedor de teatro, es importante y necesario mantener vigente la curaduría escénica, dado que es una herramienta de promoción, difusión y conservación de repertorios, que nos permitirá sostener una comunidad teatral mucho más amplia. Asimismo, esta (la curaduría escénica) se inclinará por seleccionar y perfilar entre sus miembros a curadores escénicos independientes, puesto que es indispensable considerar las nuevas propuestas desde la coherencia y el diálogo.

Igualmente, al ser agente de creación y teniendo en cuenta la opinión de la mayoría de los miembros de la comunidad, considero importante proponer una resignificación de la curaduría escénica. Así, dentro del contexto referido, esto permitiría generar nuevas alianzas y diálogos con diversas Instituciones. El caso de las ediciones del *QTT* sirvió para observar y mejorar todos los puntos que se deben tener presentes entre los actores y las Instituciones. Uno de los ejemplos para ilustrar esto, fue la aspiración por parte del Comité que pretendía transformar la forma organizativa de la vida laboral de los creadores escénicos, lo cual era sustentado con la figura de las *Gerencias rotativas anuales* (mencionado en el apartado anterior).

Al mismo tiempo, este tipo de trabajo ocasionaba que se transformaran las aptitudes y cualidades de los creadores. Además, con estas participaciones e injerencias dentro de la Institución, las Asociaciones lograban que las peticiones y reivindicaciones de los hacedores de teatro fueran escuchadas. En tal sentido, se tenía una configuración más horizontal de negociación con el Municipio, pues se mostraban las relaciones y todas las posibilidades de movimiento entre los miembros del CGAE, sin desmerecer a ninguno de ellos. Por lo tanto, no existía una competencia frontal, porque se evidenciaba la idea de que todos los gestores tenían algo que aportar, reconocimiento que fue legitimado por la Secretaría, en tanto no se hacía responsable de la estructura organizacional que manejaban los gremios. Esto se evidencia en el ámbito teórico con la propuesta del autor Jaron Rowan, quien refiere sobre el desarrollo de la cultura *procomún*, en el que encaja el proceder del CGAE, dado que se mostró como modelo organizativo, económico y social. Así, Rowan (2016, 29) afirma que dentro de este paradigma:

el emprendedor se transformó en una suerte de bróker cultural, un agente que moviliza y gestiona redes de contactos, amistad, conocimientos y espacios. Sus ganancias procedían de las rentas derivadas de privatizar (a través de mecanismos de propiedad intelectual) conocimientos y saberes generados en común.

El investigador expone dos elementos en los que se desenvuelve el emprendedor cultural. El primero es a través de diversas relaciones y el segundo, sobre las rentas derivadas de la privatización de saberes generados colectivamente. Este último lo expondré más adelante. Así, el aspecto inicial se basa en lo realizado por el CGAE dentro de las ediciones de *QTT*, ya que su forma de trabajo, como lo aseguró el docente Marcelo Lujé, se basaba en la experiencia perfectible que cada año realizaban las Gerencias. Además, desde su creación en el año 2015, el Comité se movilizaba impulsado por estructuras de amistades, conocimientos y espacios en los que ya se desenvolvían con anterioridad los gremios de artistas profesionales. Sin embargo, es importante señalar que estas respondían a procesos legítimos que propendían un bienestar común. Lo anterior se puede observar mejor a través de las palabras de Carolina Espinosa (2018, 25), quien realizó un estudio de caso en el 2018, basándose en el grupo teatral: “La Trinchera”, durante el período de los años ochenta, donde rescata las formas y estrategias que se utilizaron en la gestión cultural de las artes escénicas en el puerto de Manta en aquella época. En consecuencia, Espinosa afirma que en este tiempo se presentaron una serie de acciones performáticas que “se sostienen a partir de redes de contactos y astucias, que durante la década de los años 80 en la ciudad de Quito, influyeron para la creación de otros proyectos artísticos en provincias, expandiendo las redes, discursos y destrezas [...]”. (2018, 25)

Por lo tanto, puedo observar que no solo en la actualidad se dan estos casos en el mundo de la creación escénica, pues tal como relató Espinosa, desde los años ochenta el país dependía enteramente de las astucias y persuasiones con las que contaban los gremios de artistas para llevar a cabo sus fases de mecenazgo.³¹ En este mismo sentido, cabe mencionar el accionar que tuvieron las Asociaciones a finales de la década de los setenta en Quito, cuando apareció la Asociación de Trabajadores de Teatro (ATT), la cual, al igual que las organizaciones contemporáneas, buscó una forma de financiamiento estatal para que sostuviera sus proyectos. En aquel momento, el mecenas designado fue el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador, encargado de manejar

³¹ Mecenazgo: La RAE define el mecenazgo como la: “protección o ayuda dispensadas a una actividad cultural, artística o científica”, es decir, se trata de una colaboración desinteresada por parte del mecenas, que actúa movido por el altruismo y es fruto de su compromiso social. Este concepto normalmente se confunde con el de patrocinio. La RAE define patrocinar como: “apoyo o financiación de una actividad o un evento, por lo general deportivo o cultural, con fines publicitarios”. El patrocinador busca un rédito con su acción, lo que le mueve es la contrapartida que obtiene con ella (Ministerio de Cultura y Deporte 2023, párr. 1).

los rubros destinados al impulso de grupos teatrales pertenecientes a la ATT. De esta revisión histórica y de lo expuesto en apartados anteriores con respecto al funcionamiento de las organizaciones gremiales, puedo concluir que la organización formal es la primera vía para tener presencia ante los organismos públicos. Una vez lograda esta visibilización, el éxito de las negociaciones y acuerdos dependerá de la perseverancia de los involucrados en tales procesos. Lo anterior, concuerda con lo manifestado por la investigadora Espinosa (2018,45), al referirse a la financiación que mantenía la ATT:

Esta era la mejor propuesta para financiar montajes ya que no requería un trámite burocrático sino la presentación de una propuesta artística, creativa y de calidad, pero sobre todo estos criterios estaban circunscritos exclusivamente al gusto y apreciación artística de Francisco Aguirre, además de los vínculos personales con las personas cercanas al Departamento de Difusión Cultural, pues no había criterios explícitos ni una política clara.

Entonces, esta falta de criterios y políticas claras fueron aspectos que el CGAE durante las ediciones de *QTT*, mejoró para sobrellevar los procesos creativos de la comunidad escénica. Aunque no se contaba con una definida normativa cultural, sí se mantenían lineamientos de convocatorias públicas que permitían una elección de propuestas basadas en diversos aspectos y no en el gusto o apreciación artística de quienes llevaban a cabo los procesos de selección. Lo que me permite evidenciar de manera fehaciente, la necesidad de mantener vigente una curaduría escénica activa y presente desde el momento de la creación y no considerarla solo como instrumento en las fases de programación y circulación de productos escénicos. Dicho de otro modo, no es posible que, dentro de un proceso curatorial de obras escénicas, cualquiera que sea su origen (profesional, emergente o independiente), se reduzcan a la calificación o al juicio de valor arbitrario de determinado funcionario, patrocinador o mecenas.

El otro elemento mostrado por Rowan, inserto en lo *procomún*, son las ganancias del emprendedor cultural. Afirma que estas son producto de la privatización de conocimientos y saberes producidos en común. Con anterioridad mencioné que los gremios no obtuvieron ningún ingreso adicional a los presupuestos que presentó la SECU. Este aspecto de rentas privadas no se configuró durante las ediciones de *QTT*, debido al acuerdo que las agremiaciones mantuvieron con la Municipalidad. Sin embargo, desde la realización del evento, tanto los miembros del CGAE como los gestores independientes, sí propendíamos a generar ingresos en el campo de la vida laboral (ajena al pacto con la Institución), basándonos en las propuestas creadas por otros artistas escénicos.

Un ejemplo de lo anterior, podemos encontrarlo en lo que ocurre en la actualidad dentro de la comunidad artística de la capital, dado que en Quito se promociona la figura de gestión cultural mediante la postulación de una obra en un determinado proyecto, fondo o fomento, convocado por cualquier Institución. Entonces, si la propuesta es elegida, el gestor obtiene cierto porcentaje. Dicho de otro modo, el emprendedor se encarga de presentar la documentación escénica independiente (en la que no interviene) y condiciona su ingreso monetario por esta nueva forma de contratación, que se sujeta a la definición de una fecha de presentación de la obra. Esto me permite concluir que la categoría de *procomún* introducida por Rowan, se configura en nuestro medio de manera particular, es decir, el agente se moviliza y gestiona mediante redes de contactos, amistades, conocimientos y espacios; entendiendo a estas como habilidades de su independencia. Sin embargo, sus ganancias se ven condicionadas y dependen de los mecanismos intelectuales que utilicen para canalizar estos saberes generados en común.

En esta misma línea expongo la necesidad de una curaduría escénica, donde faltan normativas conducentes o políticas culturales para el fomento del arte escénico, específicamente de la expresión teatral. De modo que, es necesario conocer la propuesta del investigador y docente en ciencias políticas, Nicolás Barbieri (2019, párr. 2), quien afirma que, actualmente las políticas culturales se encuentran en un período de transición y por ende hay que tomar en cuenta lo siguiente:

A pesar de que todavía no hemos avanzado en la concreción de las relaciones entre políticas culturales y bienes comunes, aquello que de una manera u otra se reclama es el desarrollo de políticas no sólo [*sic*] centradas en el derecho a acceder a recursos y contenidos, sino también en el derecho a acceder a comunidades y a participar en la construcción de las normas, en las reglas de estas comunidades. En definitiva, estamos hablando no sólo [*sic*] de políticas de acceso sino también de políticas de bienes comunes.

Barbieri expone que un cuadro de participación democrática, recae sobre los agentes que intervienen y participan de los bienes comunes, haciendo énfasis en la forma en la que deben desenvolverse, pues idealmente, las normas y parámetros que los amparan deberían ser elaborados, desarrollados y de ser el caso, modificados por sus actores. Entonces, para entender mejor la idea de la cultura como un bien común, se debe comprender que el consumo y la producción de las expresiones artísticas no son actividades disociadas. Por esta razón, Rowan (2016, 42) asegura que las Instituciones públicas pasan a concebirse como infraestructuras que pertenecen a la comunidad; es decir, estos establecimientos deben permitir el libre acceso a las organizaciones

independientes y a los miembros de la sociedad en general. Por consiguiente, la autogestión y todo lo que ello implica, se configura como una fuerza política para generar también beneficios económicos. De manera similar, sucede con las Instituciones Culturales, dado que se convierten en lugares donde la ciudadanía consume y produce su cultura, lo que conlleva un cambio radical en la forma de concebir para quiénes y qué son dichas Instituciones.

Con la anterior afirmación, el autor manifiesta la posibilidad que los organismos del Estado, no solo financien y fomenten la cultura con la entrega de recursos económicos, sino que funcionen o desarrollen plataformas de participación e intervención política para quienes ejecutan la creación, promoción y difusión de expresiones culturales. Así, como hacedor de teatro, asumo este reto amparado en la perspectiva de construir procesos curatoriales que se presenten sobre un cuestionamiento; me refiero a la inestabilidad de crear un producto escénico independiente. Además, esto me hace pensar en la necesidad de definir el perfil del agente que realizaría la curaduría escénica, lo cual es posible a través de la generación de estrategias que permitan desarrollar sus propias funciones. De manera que, teniendo en cuenta mi experiencia, estas competencias evidenciarían el paradigma de construir una obra, ubicándola dentro de un determinado contexto, lo cual marcaría el inicio de una búsqueda de relaciones que, al vincularse entre sí, podrían construir acercamientos estratégicos de forma variable e inestable.

Por lo tanto, atendiendo a estas consideraciones, la curaduría escénica respondería a un avance creativo, cuyo fin es construir un testimonio íntegro que contribuya a hacer teatro en nuestro tiempo. Este material surgiría a partir de complejizar y actualizar los procesos de montaje, que conllevan a mantener a la obra en un constante estado inacabado y por consiguiente, nos permitiría replantear el fenómeno de la creación. Así, la experiencia de las formas curatoriales que se desarrollaron durante el *QTT*, sirvieron como punto de partida para demostrar la capacidad de la comunidad artística de dialogar con diversos escenarios, tales como: circuitos, públicos, instituciones, modos de financiamiento, artistas, gestores, prácticas teatrales y diversas disciplinas. En consecuencia, todos los actores que estuvieron presentes durante las cinco ediciones, apuntaron que era necesario tanto cuestionar como trascender los límites y esquemas tradicionales de pensar y hacer teatro. Este proceso comenzó a ejecutarse luego de esta revisión, así como de considerar los modos de financiación de sus proyectos; acercamiento que, me ha permitido presenciar construcciones artísticas susceptibles de

ser modificadas por la opinión de los asistentes, brindado al espectador, la posibilidad de crear su propia experiencia teatral.

3. Curaduría escénica, fomento y fondos concursables

Para finalizar el desarrollo de esta investigación, realizaré un análisis y un ejercicio de interpretación a la normativa que rige las prácticas y políticas culturales estatales; tales como la Ley de Cultura vigente (EC 2016), su Reglamento (EC 2017) y por último el Reglamento para la Administración de las líneas de Financiamiento de las Artes y la Creatividad y Creación Cinematográfica y Audiovisual del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación, para concursos no reembolsables (EC 2022). Esta revisión me permitirá demostrar y comparar otras formas de financiamiento a las que los creadores escénicos podemos acceder con el fin de promocionar y difundir nuestras propuestas escénicas.

Ahora bien, el fomento económico es uno de los aspectos fundamentales en la vida laboral de los hacedores teatrales, ya que permite transformar su estructura organizativa, en tanto define la rentabilidad con la que se manejan sus productos escénicos. Además, esto permite crear un capital simbólico y político que también es regulado dentro del canon teatral. Entonces, considero que parte de una adecuada gestión, recae en conocer la mayoría de instrumentos legales que regulan el acceso, alcance y distribución de los recursos que pueden permitir dicha transformación. De manera que, si dejamos de lado este aspecto instrumental, estaríamos renunciando a los “supuestos” beneficios contemplados en las normativas que rigen la estructura de las políticas culturales. Por consiguiente, empezaré enumerando algunos antecedentes y artículos que constan en la Constitución de la República del Ecuador (2008), los cuales sirvieron como base para poder expedir ocho años después, la Ley de Cultura. Uno de ellos es el prescrito en el artículo 377 de la Constitución de la República, donde se muestra la existencia y objetivos de un Sistema Nacional de Cultura³².

Inicialmente, la anterior cita nos muestra que se cuenta con un Sistema Nacional de Cultura, el mismo que se encarga de robustecer nuestra identidad ecuatoriana;

³² Constitución de la República del Ecuador, art. 377: El Sistema Nacional de Cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales (EC 2008, art. 377).

inclusive, ampara las diversas expresiones culturales y su proceso de distribución. Además, faculta la recuperación de la memoria social y el patrimonio cultural, garantizando así el ejercicio de los derechos culturales. De ahí también se desprende que estos (los derechos culturales) en teoría son ejercidos plenamente por los ciudadanos, a la vez que son partícipes y beneficiarios de todo el entramado sistémico. Sin embargo, desde la práctica dichos ejercicios se resumen en acceder o presenciar las diversas expresiones culturales y en ocasiones también ser parte de las mismas.

Por otro lado, en la sección quinta de la Constitución de la República del Ecuador, en el apartado de cultura, artículo 380, numeral 4 manifiesta como responsabilidades del Estado:

El establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de cierta inclinación artística y creativa de las personas de todas las edades, con prioridades para niñas, niños y adolescentes. Entonces, se deduce que en consideración a este grupo de atención prioritaria el Sistema Nacional de Cultura, a través de sus normas, políticas, instrumentos, procesos, instituciones, entidades, organizaciones, colectivos e individuos que participan en este; no funciona de manera independiente o aislada, sino que en este caso específico se interrelaciona con el Sistema Educativo, ya que a través de este modelo de aprendizaje se facilitan las condiciones para el desarrollo de ciertas aptitudes artísticas (EC 2008, art. 380, núm. 4).

Igualmente, el mismo artículo establece la creación de estímulos e incentivos a todos aquellos que promuevan, desarrollen y financien actividades culturales. Sin embargo, desde mi experiencia y tras las ediciones de *QTT*, a pesar de que está contemplado en la Constitución el apoyo económico a los artistas, no siempre las Instituciones brindan los medios adecuados para su desarrollo, dado que existen varios filtros burocráticos que dificultan la interrelación entre ambos. Por otra parte, existen las exenciones tributarias de las que son partícipes las entidades privadas que cumplen con la disposición del artículo 380, numeral 6, es decir, aquellas que promuevan las expresiones artísticas. También, en el numeral 7, se establece garantizar la diversidad en la oferta y la promoción de producción nacional de bienes culturales, al igual que su difusión masiva. Con respecto a este último punto, tal como he demostrado anteriormente, el problema no es la circulación colectiva, sino la desorganización e inobservancias técnicas con las que se programan dentro de los eventos estatales.

En este mismo sentido, el citado artículo garantiza la existencia de los fondos suficientes y oportunos destinados a la ejecución de la política cultural (EC 2008, art. 380, núm. 8). Sobre este punto realizaré mayor énfasis en el desarrollo de este apartado, dado que tras la eliminación de las ediciones de *QTT*, evidenciaré las diversas formas de

financiación estipuladas en la normativa pertinente. Así, teóricamente estas permitirían ejercer un quehacer escénico independiente que no solo resulte viable en el aspecto económico, sino también en su dinámica de producción y distribución. En consecuencia, el Art. 130 de la Ley Orgánica de Cultura, señala como algunas de las atribuciones del Subsistema de Artes e Innovación, las siguientes:

- b) Promover el acceso democrático a los bienes y servicios artísticos y culturales;
- c) Dinamizar e incentiva la libre creación artística, producción, distribución y disfrute de bienes y servicios artísticos, culturales y artesanales;
- f) Promover las relaciones interinstitucionales e intersectoriales en el ámbito de las artes y la innovación en cultura.; (EC 2016, art. 103, lit. b, c, f)

Del primer literal se desprenden dos aspectos importantes que se desarrollaron durante las ediciones de *QTT*. Uno, es el tema de la gratuidad, que fue rebatido por el CGAE, el cual está enunciado en la normativa a través del acceso democrático. El segundo, se refiere a que esta denominación se utilizó para justificar la apropiación del espacio público como un escenario cotidiano, que debía ser intervenido y asignado a la creación o resignificación de lenguajes escénicos. Sobre este último punto me he referido en apartados anteriores, ya que ejecutarlo de esta manera puede recaer en una práctica ambigua que precariza los servicios artísticos, en tanto no existan las condiciones o plataformas con las adaptaciones técnicas pertinentes.

El segundo literal citado atribuye también al Subsistema la forma en la que se dinamiza y promueve la creación, producción, distribución y disfrute libre de los servicios artísticos, donde se incluyen los productos artesanales. Este apartado nos muestra la manera en la que los procesos de arte son desarrollados; es decir, nos señalan la autonomía e independencia como sinónimos de libertad para la creación. Lo que podría cotejarse con lo expresado por Jaron Rowan (2010,142) quien, al estudiar el tema de la precarización en los gestores culturales, afirma que uno de los enunciados en los que se basa el Estado para perpetuar esta precarización es la sensación de autonomía y libertad de los agentes culturales:

El *multitasking*, el exceso de carga laboral, el trabajo no deseado de gestión y la importante cantidad de horas invertidas parecen limitar drásticamente la supuesta libertad de los trabajadores en cultura. Aun así, todo el mundo sostiene que esta libertad compensa todas las penurias.

De manera que todos estos elementos que conllevan responsabilidades laborales se compensan con lo que expresa la misma disposición, a saber, el enunciado de la libre

creación artística. Así, tácitamente podemos interpretar que se establece la independencia de las expresiones culturales, brindándoles la sensación de autonomía. Sin embargo, esto en la práctica puede variar, como anteriormente nos lo mostró en el panorama chileno, la curadora independiente Javiera Bagnara Letelier (2019, párr. 2). Afirmó la curadora que muchas veces tras la negociación con la Institución, el producto artístico puede modificarse o cambiar en su materialidad; por ejemplo, en el caso de una censura previa institucional, con el fin de que determinada obra sea expuesta.

En el referido literal f), se promueven las relaciones interinstitucionales e intersectoriales en el ámbito de las artes y la innovación en cultura. A mi parecer este aspecto demanda desarrollo e impulso desde la Institución, ya que en la práctica los funcionarios de la Administración Pública responden en la mayoría de los casos a determinados sectores; sin entender todo el andamiaje Institucional. Es así que, cuando se ha pretendido un enlace o trabajo de cooperación estatal, se interponen los procesos burocráticos, dilatando el desarrollo de la creación independiente. Lo que me permite concluir que existen dos tópicos que debemos tratar de forma paralela. El primero involucra a la comunidad artística, lo que implica dejar de lado el resentimiento o resistencia hacia las formas en las que se desenvuelve el Régimen Público. Este aspecto debería incluirse en la preparación vocacional de los artistas, me refiero a los métodos de tratar y pactar con las Instituciones. El segundo, está destinado a los empleados de las entidades públicas, quienes dentro del ejercicio de sus funciones deberían considerar un mínimo de empatía con la dinámica en la que se ejecutan los procesos de creación artística, debido a las dificultades que tiene los artistas al tratar de acceder a los archivos, documentos, procedimientos, entre otros, que se encuentran dentro de una Institución. Este proceder de cierto modo está regulado en otra de las atribuciones del Subsistema de Artes e Innovación, específicamente el fomentar la investigación, reflexión, formación y generación de conocimientos sobre artes e innovación (EC 2016, art. 103, lit. e). De modo que resulta difícil para la comunidad escénica, si las Instituciones no canalizan adecuada y democráticamente, tanto los recursos necesarios, como las infraestructuras que permitan a los agentes y creadores generar sus propios conocimientos artísticos.

Dentro del mismo cuerpo legal, se detallan cuáles son los procesos de creación artística y producción cultural y creativa de obras, bienes y servicios artísticos y culturales. Se destacan los siguientes: investigación, creación, producción, circulación, clasificación, distribución, promoción, acceso, u otros a partir de su generación, o reconocimiento por parte del ente rector de la Cultura y el Patrimonio, sin que exista

necesariamente causalidad o interdependencia entre ellos (EC 2016, art. 107). Por lo cual, tomando como referencia la investigación y el reconocimiento que se mencionan en el anterior artículo, puedo comparar estos elementos dentro del accionar de la comunidad escénica emergente. Pues si bien existen varios autores, gestores o artistas indiferentes al funcionamiento del Aparato Cultural, la normativa prevé la existencia de estas producciones. Además, la mayoría de estas parten de la indagación dentro de la puesta en escena; es decir, de una constante formación que se realiza en los ensayos. En consecuencia, este método de prueba y error, debería reconocerse por el Sistema como un proceso artístico en desarrollo, cuya finalidad esté encaminada a la promoción y distribución del mismo.

Para finalizar el análisis de la Ley *ut supra*, en sus artículos 123 y 132, detalla la creación de dos entidades: el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades y el Instituto de Cine y Creación Audiovisual; ambos con personería jurídica propia y competencia nacional, adscritas al ente rector de la Cultura y el Patrimonio, con capacidades de gestión financiera y administrativas. (EC 2016, arts. 123-132). Estas Instituciones fueron fusionadas mediante Decreto Ejecutivo Nro. 1039 de fecha: 8 de mayo de 2020 (Anexos 16-18). El Presidente Constitucional de la República del Ecuador dispuso dicha unión en un solo organismo denominado: Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI), vinculada al Ministerio de Cultura y Patrimonio (EC 2020, art. 1).

Si bien esta investigación se encamina al ámbito escénico, específicamente al teatral, es importante señalar la postura adoptada por los gremios de la producción audiovisual, puesto que la decisión presidencial provocó gran inconformidad en los gestores cinematográficos, quienes alegaron que tal proceder era ilegal. Además, manifestaron que les afectaría la visibilidad y la organización que lograron consolidar por más de treinta años; tiempo que les tomó el ser considerados por el Estado como un sector de importancia. Otra de las afectaciones directas consistió en el nombre que recibiría la nueva entidad, pues al denominarse: Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI) desaparecía la palabra “cine”, tal como en su momento desapareció la Ley de Cine, a favor de una Ley Orgánica de Cultura, a finales del año 2016 (Varas 2020, párr. 6-7).

Esta inconformidad se basó en el justificativo que tuvo el Ejecutivo y sus asesores para determinar dicha fusión, a saber, este proceder le ahorraría al Estado ecuatoriano un total de seiscientos mil dólares anuales. Dicha postura fue rebatida por el cineasta Manolo

Sarmiento³³, quien en una entrevista para la revista digital *Observatorio de políticas y economía de la cultura*; afirmó:

El cine es diversidad y es libertad de expresión y es democracia. Piensa en el país que seríamos si creáramos no diez películas al año, sino cuarenta, y otras cuarenta series, de todos los temas, de entretenimiento, documentales de investigación, cine arte, películas en lengua quichua, en shuar, cine político... imaginemos todo lo que eso generaría en la mente de la juventud, en el debate público, en nuestro entretenimiento cotidiano. Imágenes que podrían ver en todo el mundo personas como nosotros. ¿Merece la pena desaparecer el ICCA para ahorrar 600 mil dólares cuando lo que ICCA puede generar para el país es mucho más y otro tanto en intangibles como la democracia y un debate cultural pluralista y audaz que sacuda nuestras conciencias? Es una locura. (Sarmiento 2023, párr. 12)

Las palabras de Sarmiento develan la indignación del sector audiovisual, no solo por el recorte de recursos o la invisibilización de la palabra “cine” dentro de una entidad que debe fomentar su desarrollo, sino también por la falta de empatía y conocimiento del oficio cinematográfico. De modo que, el entrevistado ofreció una alternativa lógica y pragmática, que a simple vista resolvería el problema del financiamiento, propuesta que se basó en producir más contenido audiovisual para generar mayor rentabilidad y así solventar los excesos de recursos. Además, el proyecto de Sarmiento propendía mostrar una identidad ecuatoriana diversa, plural y con una postura crítica a través del cine nacional. Del mismo modo, podemos trasladar estos términos al campo de la producción y creación teatral, pues ambos son productos culturales con alto capital simbólico. Para entender esta conexión, es necesario recurrir a lo citado por Rowan (2016, 97) respecto a la construcción de políticas culturales, quien manifiesta:

Es necesario centrar la atención en las prácticas de vida y de trabajo que están cruzadas por la cultura, pero también por los cuidados, las fragilidades y los deseos de cambiar el panorama de «lo cultural». Ha llegado la hora de hacer políticas culturales desde la diferencia y no para aquellos que se hicieron pasar por la norma, por lo normal.

Esto implica que los miembros de la comunidad artística debemos definir el potencial que puede generar el fortalecimiento cultural. Además, la norma es reiterativa en garantizar el acceso a la cultura; esta no puede estar limitada al consumo, así como

³³ Manolo Sarmiento: Nacido en Portoviejo en 1967. Documentalista y periodista ecuatoriano, ha trabajado como productor audiovisual, abogado y periodista. Ganó el premio nacional de periodismo Símbolos de libertad en 1998 en la categoría Mejor informe televisivo. Fue cofundador y desde su fundación ha sido director ejecutivo del Festival Internacional de Cine Documental y Encuentros del Otro Cine. Fue jurado en la categoría de documental en los festivales de Guadalajara y Lima, y asesor en el taller de desarrollo de proyectos documentales Talent-Doc en Cochabamba (Zine 2020, párr. 1).

tampoco reducirse a la posibilidad de contemplar, escuchar, leer e interactuar con objetos culturales. Esta recepción pasiva de la cultura estaría obviando procesos de creación que, en su desarrollo, involucran más elementos y herramientas que permiten cubrir las necesidades de una cultura independiente. Pero por el momento, la normativa dispone un fortalecimiento con presencia nacional, utilizando como herramientas a la difusión y promoción de las diversas creaciones artísticas. Esto con el fin de generar un intercambio y cooperación internacional que involucre diversas expresiones culturales.

No obstante, a pesar de la división y el recorte presupuestario, el IFCI actualmente ha creado el Reglamento para la Administración de las líneas de Financiamiento de las Artes y la Creatividad y Creación Cinematográfica y Audiovisual del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación, para recursos no reembolsables (EC IFCI 2022, art. 1); normativa aprobada solamente por los miembros del Directorio del Instituto. Además, de la revisión de los considerandos del Reglamento, no consta una socialización previa, ni tampoco la intervención o aporte de los agentes de la comunidad hacia quienes va destinada dicha norma. Sin embargo, debido a que es un instrumento reciente, aún se deben analizar ciertos puntos y artículos para entrever la posibilidad de que los nuevos fondos de Fomento sirvan y se utilicen de manera favorable para los artistas.

Dentro del referido Reglamento, pude evidenciar que para la entrega de dichos fondos no se cuenta con un proceso de clasificación basado en un análisis curatorial de las postulaciones, sino solamente con un jurado como única instancia técnica responsable de conducir la evaluación y selección de los postulantes. Así, esto se repite anualmente para todos los concursos públicos, en cada una de las especialidades convocadas por el IFCI.

Además, la norma asegura que el jurado actuará con total autonomía e independencia y con sujeción a las Bases Técnicas en los concursos públicos (EC IFCI 2022, art. 17). Adicionalmente, al artículo 18 establece como parte de las obligaciones del jurado, que estos suscriban un acuerdo de confidencialidad, con el fin de mantener en reserva las distintas actividades, funciones e información relacionada a los procesos que evalúan. Sin embargo, tal disposición limita y contradice el acceso a la cultura que reiteradamente se garantiza dentro de los mismos instrumentos, pues restringe la posibilidad de acudir a la Institución y solicitar información acerca de sus procesos de selección. Lo anterior, tampoco concuerda con el método de convocatorias, ya que se anuncia que estas son públicas, así como los procesos de evaluación que ejecutan los jurados también deberían serlo.

Jaron Rowan (2016, 99) nos expone claramente cómo se debe proceder ante este acceso reservado que propugna la Institución:

El acceso a la cultura implica demandar el espectro de lo común, devolver las instituciones a la ciudadanía, recuperar unas instituciones hasta ahora sometidas a intereses particulares y tramas de corrupción. Conseguir que las instituciones culturales dejen de dedicarse a la promoción urbana, a la atracción de turismo, a la producción de marca, y devolver las instituciones culturales a la cultura.

Como es evidente, ante un panorama de selección anónimo, amparado en una normativa que se ha caracterizado por dejar en orfandad la opinión de sus “supuestos” beneficiarios, la alternativa resiliente de creadores independientes no es otra que permanecer vigilantes a la transparencia y alterabilidad que se desprendan de futuros y constantes procesos de selección. De modo que, en algún momento, fruto de la constancia y perseverancia, inherentes también a las formas de creación escénica, sea pertinente comprobar si tales recursos, solventan todas las actividades que se desprenden de la creación artística. Asimismo, verificar si dichos rubros, cubren también la sostenibilidad de emprendimientos e industrias culturales: ¿Será posible plasmar en la realidad todos los enunciados que se exponen en los instrumentos legales? O en su defecto ¿Es probable que el rezagado mecenazgo de los años ochenta se haya disfrazado con elementos tales como: bases técnicas, criterios de evaluación, condiciones y demás requisitos para postular? Estos cuestionamientos los pongo en consideración de toda la comunidad, para que a través de sus diversas experiencias con la Institución Administradora busquemos un proceso digno de sustentabilidad artística.

En conclusión, el Sistema de Nacional de Cultura, a través de su normativa, asegura generar el fomento y la entrega de fondos con los cuales se pretende incentivar la libre creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales. Sin embargo, dentro de la normativa, no tienen en cuenta los procesos curatoriales escénicos, como medios o mecanismos que deben utilizarse en las etapas de selección para acceder a dichos rubros. Por consiguiente, cada creación, obra o proyectos escénicos, todavía se encuentran a merced de la valoración subjetiva de quien se asigne para dicho proceso, ya que no se cuenta con una normativa que garantice una selección transparente. Si bien la normativa teóricamente propone un mejor futuro para las artes y la cultura en general, se contraponen a ella todos los recortes presupuestarios que no permiten implementar a cabalidad lo que allí se establece. Además, los instrumentos legales desde su creación tampoco tienen en cuenta la participación de los agentes

culturales para su desarrollo, es por ello que se encuentran varias dificultades tanto de interpretación para los unos, como de aplicación para los otros. Por consiguiente, los gestores, actores, hacedores y creadores escénicos, son renuentes a unas normas o disposiciones que les han sido impuestas y sobre todo no responden a la realidad en la que estos se desenvuelven.

Mientras se sigan construyendo e implementando preceptos legales carentes de la presencia o el diálogo de quienes los ponen en práctica, seguirá siendo utópico lo previsto por la ley. Por citar un ejemplo, no se puede salvaguardar la memoria social o propugnar la conservación de una identidad nacional, si quienes se encargan de hacerlo (inclusive sin importar las condiciones) no tienen las suficientes garantías materiales que permitan la sostenibilidad de sus proyectos. Sin embargo, la comunidad escénica ha mantenido la existencia de una cultura libre e independiente, basada en un proceso experimental y en constante movimiento, cuyas creaciones artísticas no pueden limitarse ni esperar la validación institucional. En especial si consideramos la alternancia propia de cada Institución, pues tales transiciones mantienen el mismo patrón respecto a los agentes culturales; esto es el disolver y negarse a reconocer las gestiones y alcances que se han venido desarrollando de manera participativa y conjunta en administraciones pasadas. En consecuencia, es urgente que, los hacedores escénicos, pensemos e intervengamos en estructuras administrativas que permitan un intercambio entre los espacios independientes y los entornos críticos. Esto con el fin de que el discurso cultural no recaiga sobre los únicos que se creían legitimados para hablar de ello. Al contrario, debería ser la legitimidad que le otorguen las comunidades o sus pares, los que les dieran la validación para poder utilizarla junto a la Administración Cultural.

Conclusiones

Durante la primera fase de esta investigación me cuestionaba si la curaduría escénica era un mecanismo eficiente para realizar un proceso de selección dentro del *QTT*, debido a que la entendía como un conjunto de procesos que servían para justificar o viabilizar la pertinencia de determinada obra teatral. Sin embargo, después de realizar el análisis de las diversas curadurías presentadas en el desarrollo de este trabajo, comprendo que esta se presenta principalmente como una herramienta que permite indagar en las creaciones artísticas a través de elementos teóricos, técnicos, estéticos y de producción. Además, he podido analizar la versatilidad con la que fue manejada y entendida por el CGAE, con el fin de preservar un proyecto en común. El Comité logró mantener dentro del POA del Municipio un presupuesto destinado específicamente a la creación durante cinco años consecutivos (2015-2019), lo cual evidenció el sostenimiento y la fuerza política que representa el trabajo colectivo. Este proceder fue gestado desde cada agremiación, donde se recogieron las distintas posturas, ideas, pensamientos y demandas que permanecieron disgregadas desde los años ochenta. La razón principal para que no se llegara a un acuerdo, respondía a una necesidad constante de buscar financiamiento para sus proyectos, así como dignificar el modo de vida de los creadores escénicos.

El lustro histórico durante el cual se desarrolló el evento, no solo puso en marcha la posibilidad para que los actores, gestores y demás hacedores teatrales pudieran pactar con la Institución, sino que marcó un precedente hacía la misma comunidad escénica y su forma de concebir la creación. Además, recuerdo que uno de los puntos más demandados por el Comité, se basó en la formación de públicos para que estos pudieran ejercer sus derechos culturales. Este aspecto fue acogido por la Comisión Permanente de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología³⁴, organismo que incorporó la formación de públicos críticos dentro de la versión final de la Ley de Cultura (EC 2016, art. 16, lit. b). Dicho esto, es necesario mencionar la presencia del público, quienes aportan con la retribución económica de su consumo cultural y con su presencia activa dentro de una

³⁴ La Asambleísta, Ximena Ponce León, Vicepresidenta de la mencionada Comisión, suscribe el Oficio Nro. 982-XMPL-AN-2016, de fecha: 10 de noviembre de 2016, en el cual se pone en consideración de la Asamblea Nacional, el texto final para votación del “PROYECTO DE LEY ORGÁNICA DE CULTURA”. EC Asamblea Nacional. Comisión Permanente de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. 2016. *Proyecto de Ley Orgánica De Cultura*. Oficio Nro. 982-XMPL-AN-2016, 10 de noviembre. (Anexo27)

obra. Además, como actor también destaco que sin la participación de la audiencia el teatro no se constituye como tal; por ejemplo, cuando interactúo con público infantil, puedo percibir que la creación es bien recibida y esto se constata a través de las risas, acotaciones, interrupciones o reacciones de los niños. Igualmente, me permito aclarar que, esta afirmación no es una sentencia definitiva ni consagrada, todo lo contrario, pretendo que con ella se contribuya a abrir un debate, en donde las nuevas propuestas puedan dialogar.

Entonces, como miembro de la comunidad teatral y luego de haber abordado a la curaduría escénica como una herramienta que permite indagar en las creaciones artísticas, con el fin de conocer su contexto social y político, estimo necesario repensar el punto de partida para futuros proyectos. Es decir, tener en cuenta el desarrollo del montaje como una plataforma que, si bien permite romper formatos tradicionales de hacer teatro, también nos proporciona indicios para quién estamos creando y hacia dónde vamos con las obras. Así, propongo este planteamiento con la intención de legitimar nuevas y futuras curadurías, que no se justifiquen únicamente para llevar a cabo etapas de clasificación o selección, sino por el contrario, sirvan para definir estructuras e intercambios teatrales que se mantengan por decisión de sus autores, directores, colectivos o elencos. Por consiguiente, esta autodeterminación de los creadores para poder perfilar su obra dentro de determinado ámbito curatorial, permitiría que la Institución legitime los elementos a componer la obra (teóricos, técnicos, estéticos o de producción), lo cual generaría un nuevo punto de partida para la cooperación.

Para hablar de procesos curatoriales escénicos es necesario hacer referencia a la forma en la que estos se ejecutan y quienes lo llevan a cabo, pues como lo he mencionado oportunamente, se debe tomar en cuenta el perfil del curador escénico, no como un ente fiscalizador solamente, sino también como un soporte y apoyo de acompañamiento a la obra. Esto último me lleva a pensar en los aspectos que se deben tener en cuenta para definir el perfil del curador escénico y me devela los siguientes cuestionamientos: ¿Puede una persona instruirse de manera simultánea como curador escénico mientras realiza su formación académica como artista? o más bien, ¿Es necesaria la experiencia previa del artista en sus primeros años de gestión, para posteriormente derivar este conocimiento al cuidado y manutención requeridas en el ámbito curatorial? Entonces, al tratar de resolver tales interrogantes, reconozco que hay otra posibilidad, a saber, crear una nueva oferta académica que prevea la profesionalización de la curaduría y sus distintas ramas para los procesos creativos. Para atender estas dudas, estimo necesario se tome en cuenta los

diversos puntos de vista que se encuentran fuera del ámbito académico o la instrucción formal. Pues como he demostrado en esta investigación, los procesos que se suscitan de manera emergente o al margen, también forman parte de la creatividad cultural y aportan un capital simbólico a la escena quiteña.

Por otro lado, es importante resaltar la independencia que la Institución le otorgó al CGAE durante los procesos de selección del *QTT*. Una emancipación que permitió a las agremiaciones teatrales canalizar un mejor flujo de recursos para los hacedores teatrales, lo cual de cierto modo evitó la precarización laboral del sector. Sin embargo, de este aspecto quiero resaltar la forma en la que los productos escénicos eran elegidos, a saber, mediante un formato audiovisual que como he señalado, no era el más idóneo, sobre todo porque las obras iban a ser presentadas *in situ* al público capitalino. A pesar de que, actualmente varias curadurías se ejecutan de esta manera para programar o visibilizar proyectos escénicos, es momento de repensar o re-ajustar esta forma/formato al postular la obra. Pues, considero que, si seguimos evaluando, clasificando o seleccionando Artes Vivas de este modo, estamos relegando un factor fundamental de estas; es decir, la interacción y el contacto que se genera al tener un público presente.

Por consiguiente, desde mi punto de vista, resulta ineficiente que, dentro de los procesos curatoriales de artes escénicas, se solicite un formato audiovisual para realizar un proceso de selección. Por el contrario, pienso que el jurado, como instancia responsable de conducir la evaluación, debería tener un primer acercamiento a los productos escénicos de manera personal y presencial. Esto permitiría que, tanto la Institución o el ente financiador, a través del jurado, presencien la obra a curar y se produzca un intercambio que fomente un verdadero diálogo mediante una relación más horizontal. Además, el fin de este acercamiento se basaría no solamente en elegir a unos y relegar a otros, sino en crear un registro de todos los postulantes para que el Estado a través del IFCI, cuente con un repertorio nacional de Artes Vivas. Así, el registro podrá contar con todos los elementos que lo conforman, tales como: año de creación, vigencia, director, elenco, género, tiempo de duración, costo de producción, entre otros. Me he permitido señalar esta propuesta, porque estimo que de este modo se fomentaría la memoria de los procesos teatrales que existen o bien podrían surgir a futuro para consolidar el Patrimonio Cultural. Asimismo, a esto se suma el capital simbólico que también debería estar dentro del reglamento de Fomento de las Artes, la Cultura e Innovación, al que hacen referencia los instrumentos legales que he revisado en este trabajo. Cabe recalcar que, para la construcción de futuras normativas, se debería contar

con la participación activa de todos los agentes involucrados, esto facilitaría tanto la interpretación para los agentes que la ejecutan como la aplicación por parte de las instituciones que lo fomentan. En tanto que, producto de esta omisión dentro del proceso de construcción de políticas culturales, los gestores, actores, hacedores y creadores escénicos, han sido renuentes a unas normas o disposiciones que les han sido impuestas y sobre todo no responden a la realidad en la que estos se desenvuelven.

Otro aspecto que me resonó en el desarrollo de esta investigación, fue el de las negociaciones entre el CGAE y la SECU, puesto que de las conversaciones y entrevistas que realicé para este trabajo, logré comprender que tales debates tuvieron una gran amplitud y requirieron de mucha sensibilidad para ser tratados. Por una parte, la función de la Secretaría consistía en exponer el rubro destinado a cubrir los costos de las funciones, así como proponer los espacios públicos en donde estas se debían desarrollar. Por otra parte, la tarea del Comité era proyectar su gestión, con especial énfasis en la transparencia de los procesos de selección, mediante la curaduría escénica. De este contexto se desprende que, en los pactos con el Municipio, constantemente había un juego de campos en pugna, no solo con la Institución, sino también con los miembros de la comunidad escénica. Lo anterior, se debió a que durante los primeros años del evento (2015-2016), algunos artistas independientes pensaban que el Comité velaba por los intereses de la Secretaría y por ende, se coartaba la emancipación e independencia artística con las programaciones. Ante tal supuesto, los miembros del Comité sostuvieron que, estos pactos, acuerdos y negociaciones eran necesarios y propios para la prosecución del evento.

Por consiguiente, es necesario considerar tanto la postura de la Institución como la de las agremiaciones teatrales, con el fin de entender la magnitud de la fuerza que estos últimos lograron al momento de pactar con la Institución, la cual fue evidente al final de las ediciones del *QTT* (2018-2019). Así, en estas se podía evidenciar la armonía de los espectáculos itinerantes presentados al aire libre y la concurrencia de público a las funciones en escenario. A lo anterior, también se sumaron otros aspectos: la presencia de varios espacios cogestionados; la versatilidad de programar obras para la carpa escénica y, la gestión para realizar programaciones en teatros públicos, tales como: Teatro Capitol, Centro Cultural Itchimbia, Centro de Arte Contemporáneo, Aula Magna de la Universidad Politécnica Salesiana, entre otros.

Así, cuando estaba concluyendo esta investigación, comprendí la importancia y necesidad de mantener una presencia constante y participativa dentro de los organismos

del Estado. Este último aspecto, debería desarrollarse de manera consciente y persistente, ya que tal injerencia o representación, no solo permitiría comprender y manejar las herramientas o instrumentos que se usan desde las plataformas legales para encasillar las políticas culturales. Además, también podrían servir para ejercer una adecuada forma de participación desde nuestras creaciones dentro de las políticas del fomento cultural.

Obras citadas

- Alemán, Mariuxi. 2023. “Una fusión que pone en jaque al sector audiovisual ecuatoriano”. *Observatorio de políticas y economía de la cultura*. 2 noviembre. <https://observatorio.uartes.edu.ec/2021/08/12/una-fusion-que-pone-en-jaque-al-sector-audiovisual-ecuatoriano/>.
- Andrade, Christian. 2015. “Programación Verano Artes Quito 2017 – Agenda de Eventos VAQ 2017”. *Noticias Ecuador*. 27 de julio. <https://noticiasec.com/programacion-verano-artes-quito/>.
- Arte informado. 2023. “Kate Fowle”. *Arte informado. Espacio iberoamericano del arte*. 18 de agosto. <https://www.arteinformado.com/guia/f/kate-fowle-162436>.
- Bagnara Letelier, Javiera. 2019. “Situación la curaduría independiente: conversaciones y reflexiones sobre la muestra de Martha Rosler en Chile”. *Artishock: Revista de arte contemporáneo*. 14 de octubre. <https://artishockrevista.com/2019/10/14/curaduria-independiente-martha-rosler-chile/>.
- Barbieri, Nicolás. 2019. “¿Más allá del acceso? Equidad cultural, gestión comunitaria y políticas públicas”. *Ubicarse*. 16 de septiembre. <https://ubicarse.net/2016/08/28/mas-alla-del-acceso-equidad-cultural-gestion-comunitaria-y-politicas-publicas/>.
- Campanario, Carmen. 2013. “Prácticas curatoriales en artes escénicas”. *Telón de fondo* 18: 12-13. URL: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6650/5869>
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. 2020. “La sexta edición de Quito Tiene Teatro no se realizará en 2020; la Secretaría de Cultura propone otro festival”. *Sede Nacional Casa de las Culturas, Benjamín Carrión*. 27 de octubre. <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/la-sexta-edicion-de-quito-tiene-teatro-no-se-realizara-en-2020-la-secretaria-de-cultura-propone-otro-festival/>.
- Contreras, Ana. 2011. “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI”. *Acotaciones: investigación y creación teatral II época*, No. 27.

- Madrid: Editorial Fundamentos. En la lengua española para todos los países.
<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/34/56>.
- Cubaescena. 2018. “Fallece En Quito El Dramaturgo Cubano Humberto Calaña”.
Cubaescena: Consejo Nacional de las Artes Escénicas. 7 de diciembre.
<https://cubaescena.cult.cu/fallece-en-quito-el-dramaturgo-cubano-humberto-calana/>.
- De la Bastida, Adela. 2017. “La experiencia selección y Curaduría en tres ediciones de QTT”. Ponencia presentada en el Primer Taller de Curaduría Escénica, Quito, 21 de septiembre.
- EC Alcaldía Metropolitana de Quito 2016 *Resolución No A015*. 06 de julio.
- EC Asamblea Nacional. Comisión Permanente de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. 2016. *Proyecto de Ley Orgánica De Cultura*. Oficio Nro. 982-XMPL-AN-2016, 10 de noviembre.
- EC Empresa Pública Metropolitana de Gestión de Destino Turístico Quito Turismo. 2023. “La Institución-Quienes somos”. *Empresa Pública Metropolitana de Gestión de Destino Turístico Quito Turismo*. 4 de septiembre. <https://www.QUITOTURISMO.gob.ec/la-institucion>.
- EC Secretaría De Cultura Del Distrito Metropolitano de Quito. 2023. “Secretaría de Cultura”. *Secretaría De Cultura Del Distrito Metropolitano de Quito*. 4 de septiembre. <https://quitocultura.com/secretaria-de-cultura/>.
- EC Ministerio de Cultura y Patrimonio. 2023. “Villa de las Artes Itchimbía – VAQ 2015”. *Ministerio de Cultura y Patrimonio*. 23 noviembre. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/villa-de-las-artes-itchimbia-vaq-2015/>.
- EC Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. 2007. *Ordenanza Metropolitana No. 0204*. 29 de marzo. https://www.QUITO.gob.ec/documents/Portal_tributario/Normativa/espectaculos_publicos/ORDM-204-ESPECTACULOS_PUBLICOS_IMPUESTOS.pdf.
- EC Quito Alcaldía Metropolitana-Secretaría de Planificación 2023. “Proformas y reformas presupuestarias.” *Quito Alcaldía Metropolitana-Secretaría de Planificación*. 26 de septiembre. <https://quitocultura.com/secretaria-de-cultura/>.
- EC Secretaría de Cultura Quito. 2023. “Nosotros-Secretaría de Cultura”. *Secretaría de Cultura Quito*. 13 de septiembre. <https://quitocultura.com/secretaria-de-cultura/>.
- EC. 1998. *Constitución Política de la República del Ecuador*. Registro Oficial 1, 11 de agosto.

- EC. 2016. *Ley Orgánica de Cultura*. Registro Oficial, Suplemento 913, 30 de diciembre.
- . 2017. *Reglamento a la Ley Orgánica de Cultura*. Registro Oficial, Octavo Suplemento, 06 de junio.
- EC Presidencia de la República del Ecuador. 2020. *Decreto Ejecutivo Nro. 1039*. Registro Oficial, 8 de mayo.
- EC Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación, IFCI. 2022. *Reglamento para la Administración de las líneas de Financiamiento de las Artes y la Creatividad y Creación Cinematográfica y Audiovisual del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación, para recursos no reembolsables. Resolución Nro. DIR-IFCI-010-2022-SE*, 15 de noviembre.
- EC Universidad de Cuenca. 2023. “Facultad de Artes”. *Universidad de Cuenca*. 14 de marzo. <https://www.ucuenca.edu.ec/carreras/artes-escenicas/#>
- Espinosa, Carolina Francisca. 2018. “Redes para la gestión cultural de las artes escénicas desde el puerto de Manta en los años 80 Caso “La Trinchera””. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6882/1/T2954-MEC-Espinosa-Redes.pdf>.
- El Apuntador. 2019. “Quito Tiene Teatro /Sin Domicilio fijo”. *El Apuntador*. 02 de octubre. <https://www.elapuntador.net/eventos-cartelera/quito-tiene-teatro-sin-domicilio-fijo>.
- Escavador. 2022. “María Cristina Oliveira Bruno”. *Escavador*. 11 de abril. <https://www.escavador.com/sobre/2345956/maria-cristina-oliveira-bruno>
- Ferreira, Rute. 2024. “Curaduría de arte qué es | concepto”. *Citaliarestauro*. Accedido: 14 de marzo. [https://es.citaliarestauro.com/curaduria-de-arte-que-es/#:~:text=La%20palabra%20curadur%C3%ADa%20es%20conocida,gesti%C3%B3n%20\(Castillo%2C%202008\)](https://es.citaliarestauro.com/curaduria-de-arte-que-es/#:~:text=La%20palabra%20curadur%C3%ADa%20es%20conocida,gesti%C3%B3n%20(Castillo%2C%202008)).
- Fowle, Kate. 2007. “Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today.” En *Cautionary Tales: Critical Curating*, editado por Rand, Steven, y Kouris, Heather, 26-35. Nueva York: Apexart.
- Guaña, Cinthya. 2018. “Quito tiene teatro: Lo mejor de las artes escénicas de la capital”. *Aula Magna*. 17 de octubre. <https://aulamagna.usfq.edu.ec/?p=8017>.
- Halfon, Mercedes. 2014. “Invocaciones. Apuntes sobre curaduría teatral, de María Fernanda Pinta”. 31 de julio.

- https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/73548/CONICET_Digital_Nro_bab9c9f9-0512-40bc-829c-8fee8e40382a_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- Ibacache, Javier. 2019. “Curaduría y espacios culturales independientes”. Video de YouTube, a partir de una entrevista presentada en Alternativa. Comunidad en Escena. <https://www.youtube.com/watch?v=a71GhpWRumw>.
- Ministerio de Cultura y Deporte. 2023. “¿Qué es el mecenazgo?”. *Ministerio de Cultura y Deporte*. 17 de octubre. <https://culturaymecenazgo.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Rodas Espinel, Mauricio, ed. 2019. *Quito Gestión Cultural 2014-2019*. Quito: Secretaría de Cultura de Quito.
- Rowan, Jaron. 2010. *Emprendizajes en cultura: Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Rowan, Jaron. 2016. *Cultura libre de Estado*. Madrid. Traficantes de sueños.
- Tate. 2023. “Susam Hiller 1940–2019”. Tate. 13 de septiembre. <https://www.tate.org.uk/art/artists/susan-hiller-1286>.
- Varas, Eduardo. 2020. “Fusión de institutos de fomento al arte y cine genera dudas”. *Primicias*. 12 de mayo <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/dudas-detras-anuncio-fusion-institutos-fomento-arte-cine/>.
- Zambrano, H. Marcelo. 2010. “Reflexiones en torno a la actividad curatorial”. *Resistencia: revista de los estudiantes de la Universidad Andina Simón Bolívar*, Sede Ecuador 2: 51-54. <http://hdl.handle.net/10644/4340>.
- Zine. 2020. “Manolo Sarmiento”. *Zine*. 1 de noviembre. <https://zine.ec/person/manolo-sarmiento/>.

Anexos

Anexo 1: Cartel Villa de las Artes Itchimbía – 2015



Anexo 2: Actas de convocatoria asamblea QTT 2016 (hojas 1-2)



Anexo 3: Actas de convocatoria asamblea QTT 2016 (hojas 3-4)



ANEXO

REQUISITOS GENERALES

- Disponibilidad de tiempo de acuerdo a los cargos.
- Tener documentación en regla y actualizada: RUC con obligación de llevar contabilidad.
- Participación exclusiva en los equipos de trabajo sin opción a postular con obras o salas.
- Manejo de herramientas virtuales de trabajo.

CARGO	REQUISITOS
Asistente de Gerencia	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de dos años en diseño, planificación y coordinación de proyectos artísticos o culturales. ➢ Conocimientos en contratación pública. ➢ Tener habilidades de sistematización de procesos.
Asistente Administrativo	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Conocimientos básicos de contratación pública, contabilidad, tributación, manejo de archivo y documentación.
Coordinador Comité de Selección	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de cinco años en el área escénica, a nivel actoral, dancístico, performático, de dirección o dramaturgia. ➢ Tener habilidades de articulación: generar conversaciones entre los miembros del equipo y entre los demás coordinadores. ➢ Tener habilidades de sistematización de procesos. ➢ Tener habilidades en redacción de informes especializados.
Dos integrantes del Comité de selección de obras	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de cinco años en el área escénica, a nivel actoral, dancístico, performático, de dirección escénica o dramaturgia.
Técnico Especialista de Selección de Salas	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de 2 años en gestión de espacios escénicos. ➢ Conocimientos especializados de escenografía, tramoya, luminotecnía y sonido.

Veedor proceso de selección	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de cinco años en el área escénica, a nivel actoral, dancístico, performático, de dirección o dramaturgia. ➢ Tener habilidades de articulación: generar conversaciones entre los miembros del equipo y entre los demás coordinadores.
Coordinador logística general	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia en gestión de proveedores; planificación y ejecución de operaciones técnicas. ➢ Tener habilidades de articulación: generar conversaciones entre los miembros del equipo y entre los demás coordinadores. ➢ Tener habilidades de sistematización de procesos. ➢ Tener habilidades en redacción de informes especializados.
Asistente de logística	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia en gestión de proveedores; planificación y ejecución de operaciones técnicas.
Coordinador técnico de salas	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia en instalación y equipamiento de espacios escénicos. ➢ Conocimientos especializados de escenografía, tramoya, luminotecnía y sonido.
Dos asistentes técnicos	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia en manejo técnico de escenografías, tramoya, luminotecnía y sonido.
Coordinador de Comunicación	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Experiencia mínima de 3 años en el área de comunicación y gestión de redes sociales. ➢ Tener habilidades de articulación: generar conversaciones entre los miembros del equipo y entre los demás coordinadores.

Anexo 4: Actas de convocatoria asamblea QTT 2016 (Hoja 5)



ORDEN DEL DÍA:

1. Bienvenida e información general.
2. Conformación de equipos de trabajo y selección personal para los siguientes cargos:
 - a. Asistencia de gerencia (Terna propuesta por los gremios)
 - b. Asistente Administrativo
 - c. Coordinador Comité de Selección (Terna propuesta por los gremios)
 - d. Dos integrantes del Comité de selección de obras (Terna propuesta por los gremios)
 - e. Técnico Especialista de Selección de Salas.
 - f. Veedor proceso de selección (salas y obras).
 - g. Coordinador logística
 - h. Asistente logística
 - i. Coordinación técnica
 - j. Dos asistentes técnicos
 - k. Coordinador de Comunicación.
3. Cierre.

Atentamente






Juana Guarderas
 Presidenta RED

Iván Morales S.
 Coordinador de lo político
 ANAE

Marcelo Luján
 Presidente ASOESCENA

Anexo 5: Convocatoria y bases de postulación QTT 2016 (Hojas 1-2)



Blog oficial de los Gremios Teatrales de Quito

Inicio: 4 de Agosto de 2016

CONVOCATORIA QUITO TIENE TEATRO 2016

CONVOCATORIA QUITO TIENE TEATRO 2016

Programación de la Carpa Escénica de la Villa de las Artes y de los Espacios Escénicos independientes del Distrito Metropolitano de Quito

Antecedentes -

En la última década, las artes escénicas ecuatorianas se han fortalecido gracias a la gestión independiente y al trabajo permanente de sus gremios. Diversas propuestas para la construcción de políticas públicas se han generado desde este sector y, en conjunto, han aportado al desarrollo artístico y cultural del país.

La Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito (DMQ) promovió en 2014 un diálogo con artistas y gestores culturales independientes, que culminó con el reconocimiento de las actividades artísticas como de "interés público" y en la creación, por parte de la Alcaldía, del "Verano de las Artes Quito".

En marzo de 2015, la Asociación Nacional de Artes Escénicas (ANAE), la Asociación de Artistas Escénicos del Ecuador (Asoarte) y la Red de Espacios Escénicos Independientes (RED) decidieron conformar el Comité de Gestión de Artes Escénicas, con el fin de representar a sus agremiados ante instituciones públicas y privadas, a nivel nacional e internacional.

En Julio de 2015, el Comité de Gestión junto con equipos de trabajo integrados por artistas y gestores escénicos de la Ciudad diseñaron y ejecutaron la programación Quito Tiene Teatro por pedido de la Secretaría de Cultura. Se presentaron 34 espectáculos escénicos que circularon en la Carpa Escénica de la Villa de las Artes y en los Espacios Escénicos Independientes del DMQ.

En Enero del año en curso, y en virtud de los resultados obtenidos en la programación de Quito Tiene Teatro 2015, la Secretaría de Cultura del DMQ invitó al Comité de Gestión a liderar Quito Tiene Teatro 2016. Esta propuesta fue acogida, por la importancia de dar continuidad a este proceso, y se establecieron varios objetivos a cumplirse conjuntamente:

- Generar un proceso inclusivo, equitativo y participativo de artistas y gestores escénicos de la ciudad para la conformación de los equipos de trabajo que participarán en la producción de Quito Tiene Teatro 2016.
- Ofrecer al público espectáculos de artes escénicas de calidad, producidos por artistas y/o colectivos locales.
- Validar al quehacer escénico como una labor profesional, fortaleciendo la marca de QUITO TIENE TEATRO.
- Diffundir la oferta escénica local, para iniciar un ejercicio de formación y fortalecimiento de públicos, reconociendo procesos generados en territorio.
- Continuar con el proceso de generación de metodología para el sector escénico, amigables, percibibles y que garanticen la transferencia de expresiones y conocimientos, con miras a futuras convocatorias.
- Establecer criterios para la discusión y elaboración de políticas culturales en el DMQ.

- Acoger postulaciones de espectáculos de artistas y/o colectivos escénicos de las zonas afectadas por sismos (Mantabí y Esmeraldas)

Por lo anteriormente expuesto, la Secretaría de Cultura, a través del Comité de Gestión, convoca a todos los Artistas, Colectivos y Espacios Escénicos del DMQ a postular con sus Espectáculos y Espacios Escénicos para integrar la programación de Quito Tiene Teatro 2016, que será ejecutada en la Carpa Escénica de la Villa de las Artes y en los Espacios Escénicos independientes del DMQ.

Programación -

Quito Tiene Teatro ofrecerá diversos espectáculos de artes escénicas, que comprenden Teatro, Danza y Circo, generados por artistas y/o colectivos independientes residentes en Quito. Esta programación tendrá los siguientes componentes:

- 10 espectáculos para carpa escénica: teatro, danza y circo.
- 10 espectáculos para espacios escénicos independientes: teatro y danza.

Los espectáculos y espacios escénicos serán seleccionados por jurados especializados y deberán estar domiciliados en el DMQ.

Organizaciones

- Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Quito
- Comité de Gestión de Artes Escénicas (ANAE, ASOESCENA, RED)

Coordinación General

- Comité de Gestión de Artes Escénicas (ANAE, ASOESCENA, RED)

Coordinación Ejecutiva

- Fundación Quito Eterno

De los participantes

Bases de la Convocatoria -

Podrán participar todos los artistas y/o colectivos escénicos ecuatorianos, y/o residentes extranjeros, que realicen su actividad profesional en el DMQ, y que cumplan con todas las bases de esta convocatoria. No es indispensable pertenecer a un gremio ni asociación. En esta ocasión, podrán participar artistas y/o colectivos escénicos pertenecientes a las zonas afectadas por los sismos (Mantabí y Esmeraldas) los mismos que estén sujetos a los mismos criterios de selección.

Podrán participar todos los espacios escénicos independientes que estén localizados en el DMQ y que cumplan con todos los requisitos de las bases de la convocatoria. No es indispensable que pertenezcan a un gremio ni asociación.

Requisitos de los postulantes

Los postulantes serán:

- Artistas y/o colectivos escénicos
- Espacios escénicos independientes

Podrán ser personas naturales o jurídicas, con RUC actualizado, relacionado a la actividad escénica y vigente hasta el mes de noviembre de 2016.

De los artistas y/o grupos escénicos y espectáculos

Podrán postular los artistas y espectáculos contemporáneos a continuación:

- Artistas y/o colectivos escénicos del DMQ, si cuya actividad se realice en el DMQ. Se aplica la convocatoria a Artistas y/o Colectivos escénicos de las provincias de Esmeraldas y Mantabí.
- Artistas y/o colectivos escénicos podrán postular con un (1) espectáculo escénico. No podrán participar espectáculos presentados en el DMQ 2015.
- Artistas y/o colectivos escénicos con disponibilidad para participar en la programación establecida, del 28 de Julio de 2016 al 19 de Agosto de 2016.
- Todos los Artistas y/o colectivos escénicos seleccionados están comprometidos a asistir a la inauguración y al cierre de la programación de Quito Tiene Teatro 2016.
- Espectáculos de Artes Escénicas, comprendidos en Teatro, en todos sus manifestaciones, Danza y Circo.

FORMATO: Caja corrida a la Italiana

GRAFÍAS: Todas

FORMAS DE REPRESENTACIÓN ESCÉNICA: Unipersonales y Colectivos.

DURACIÓN: Mínimo 45 minutos, máximo 90 minutos.

TEMÁTICA: Libre.

Documentos a presentar:

Anexo 6: Convocatoria y bases de postulación QTT 2016 (Hojas 3-4)

- Ficha de Inscripción Completa (Formato Adjunto)
- Copia de cédula del representante
- Copia del RUC actualizado (correspondiente a la actividad escénica).
- Carta de Representación (se presentará solo en caso de ser seleccionado, deberá presentar la carta en físico y escanear a una resolución y validada, de acuerdo a estándares establecidos por los organizadores).
- Al menos tres (3) fotografías en alta calidad del Espectáculo (10x6x mínimo)
- Escenografía o Plano Técnico (será una referencia, el Artista y/o Colectivo Escénico deberá adaptarse a las condiciones de los Espacios)
- Dossier del Espectáculo Escénico:
 - Material que se considere pertinente para certificar la trayectoria del espectáculo y artistas y/o colectivo: producciones (infocartas, folletos, prensa, etc.)
 - Vídeo de espectáculo completo y sin ediciones, deberá estar alojado en la plataforma YOUTUBE y se enviará el LINK de acceso junto con la documentación.

En caso de no cumplir con todos los requisitos solicitados, y/o se presente documentación incompleta, la propuesta será descalificada automáticamente.

Para postular, todos los documentos deberán ser digitalizados en **UN SOLO DOCUMENTO EN PDF** y enviados a la dirección oficial info@quitolienteatro.org con el asunto "VAG 2016 - Postulación Espectáculos Escénicos". La fecha límite de la convocatoria para Espectáculos escénicos es el 28 de Junio de 2016, a las 12:30.

NOTA: Los derechos de propiedad e intelectuales de los espectáculos que postulen y se presenten son de exclusiva responsabilidad de los proponentes.

De los espacios escénicos independientes

Podrán postular todos los espacios escénicos independientes:

- Que estén localizados en el DMQ y cuya actividad incluya de manera permanente la presentación de Espectáculos de Artes Escénicas
- Que cuenten con características técnicas y de otros requisitos para el desarrollo de Espectáculos de Artes Escénicas:
- Que tengan al menos un (1) año programando Espectáculos de Artes Escénicas.
- Que cuenten con recursos (prensa, exhibición), medidas y protocolos de Seguridad y Gestión de Riesgos
- Que ejecuten campañas y/o estrategias propias de convocatoria de públicos.
- Que dispongan de un (1) técnico-operador (iluminación y sonido) y un (1) artilero durante ensayos y presentaciones de Espectáculos de Artes Escénicas de Quito Tiene Teatro 2016.
- Que sus áreas internas-externas estén operativas y en buen estado.

Documentos a presentar

- Ficha de Inscripción Completa (Formato Adjunto).
- Copia de Cédula de Ciudadanía de Representante y Papeleta de Votación.
- Copia de RUC actualizado (relacionado a la actividad escénica).
- Mapa de ubicación del Espacio (puede emplearse Google Maps).
- Plano de distribución de todas las áreas internas (ingresos/salidas, recursos contra incendios y dimensiones específicas de escenario y platos, incluir altura media de estas áreas).
- Al menos seis (6) fotografías actualizadas del Espacio (exterior, escenario, controles, platos, camerino y servicios higiénicos para el público).
- Material que certifique trayectoria, gestión y estrategias de comunicación del Espacio (material de programación, publicaciones, redes sociales, prensa, etc.)
- Declaración de veracidad de información presentada (Formato Adjunto).

En caso de no cumplir con todos los requisitos solicitados y/o presentar documentación incompleta, la propuesta será descalificada automáticamente.

Para postular, todos los documentos deberán ser digitalizados en **UN SOLO DOCUMENTO EN PDF** y enviados en un solo correo electrónico a la dirección oficial info@quitolienteatro.org con el asunto "VAG 2016 - Postulación Espacios Escénicos". La fecha límite de cierre de la convocatoria para Espacios Escénicos es el 18 de Junio a las 12:30 del día. Si el Espacio es seleccionado, tendrá que presentar toda la documentación en físico.

Comité de Selección

El Comité de Selección está integrado por cinco (5) personas, designadas por la Asamblea General de Artes Escénicas, efectuada el 30 de mayo de 2016, y que cuentan con experiencia en las áreas requeridas:

- Un (1) Coordinador del Comité de Selección
- Dos (2) Responsables de Selección de Espectáculos Escénicos
- Un (1) Veedor de los procesos de selección de los Espacios Escénicos y Espacios Escénicos
- Un (1) Responsable de Selección de Espacios Escénicos

El Comité de Selección analizará todas las postulaciones, en base a la documentación recibida, y seleccionará 34 artistas y/o grupos escénicos, cada uno con un (1) espectáculo, y 14 espacios escénicos.

El Comité de Selección tomará en cuenta la variedad de las disciplinas presentadas por artistas y/o grupos escénicos y la disponibilidad de espacios escénicos, así como de los recursos técnicos de los mismos.

Los criterios para la selección de artistas y/o grupos escénicos estarán estipulados en un documento con criterios de evaluación que será presentado públicamente con los resultados de la convocatoria y la calificación que en rasgos generales considerará:

- Que los espectáculos escénicos cumplan con lo estipulado en las bases de la convocatoria.
- Los Espacios escénicos sean seleccionados considerando: altura, características técnicas, trayectoria, elementos de seguridad para público y artistas, gestión de públicos, disponibilidad de técnico-operador y artilero, áreas interiores-externas operativas y en buen estado.

Los criterios de selección de Espacios escénicos estarán estipulados en un documento con criterios de evaluación que será presentado públicamente con la calificación y resultados de la convocatoria, que en rasgos generales considerará:

- Que los Espacios Escénicos cumplan con lo estipulado en las bases de la convocatoria.
- Que los Espacios Escénicos sean seleccionados considerando: altura, características técnicas, trayectoria, elementos de seguridad para público y artistas, gestión de públicos, disponibilidad de técnico-operador y artilero, áreas interiores-externas operativas y en buen estado.

Del proceso de selección

Cada integrante del Comité de Selección otorgará un porcentaje en la calificación de los Espectáculos y Espacios que se hayan postulado, y entregará la calificación global a los organizadores, siendo seleccionados los mejores puntajes.

Calendario

- 28 de Junio 2016: Publicación de Convocatoria Quito Tiene Teatro para Espectáculos Escénicos y Espacios Escénicos Independientes
- 18 de Junio 2016: Cierre de Convocatoria para Espacios
- 30 de Junio 2016: Cierre de Convocatoria para Espectáculos
- 30 de Junio 2016 - 1: Bases y confirmación de Grupos y Roles seleccionados
- 02 de Julio 2016: Espectáculos Escénicos y Espacios Escénicos Independientes seleccionados deben comenzar su participación.
- 07 de Julio 2016: Publicación de Programación Oficial

La recepción de postulaciones cesa el momento de publicación de la presente convocatoria. No se aceptará ninguna aplicación después del día y la hora señalados. SIN EXCEPCIONES.

Realizada la selección, se comunicará a todos los artistas y/o grupos escénicos y espacios escénicos independientes favorables mediante llamada y correo electrónico, al que deberá confirmarse su participación hasta el 02 de Julio de 2016. Se adjuntarán los requisitos indispensables para la firma del contrato.

La programación oficial, con fechas confirmadas, estará disponible desde el 11 de Julio de 2016 en la página web de la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Quito, además se exhibirá la misma mediante, los videos sociales de Quito Tiene Teatro.

Consideraciones -

La participación en esta convocatoria supone la aceptación total, sin posibilidad de objeción, de sus Bases y de las decisiones del Comité de Selección.

Los organizadores se reservan el derecho de seleccionar los espacios escénicos más convenientes para cada uno de los espectáculos a ser presentados.

Los espectáculos seleccionados deberán adaptarse a las condiciones técnicas de la carpa escénica o de los espacios escénicos seleccionados.

Para los Espectáculos de Artes Escénicas seleccionados, están estipulados cuatro (4) turnos de remuneración. Los valores no incluyen IVA.

Anexo 7: Convocatoria y bases de postulación *QTT* 2016 (Hojas 5)

Espectáculos impersonales	\$ 650,00	USD
Colectivo escénico (2 actores)	\$ 1500,00	USD
Colectivo escénico (3 actores)	\$ 1500,00	USD
Colectivo escénico (4 o más actores)	\$ 2000,00	USD

Para los Espacios Escénicos seleccionados, están establecidas tres (3) formas de alquiler de acuerdo al aforo disponible, los valores no incluyen IVA:

Espacios escénicos de 20 a 33 butacas	\$ 330,00	USD
Espacios escénicos de 34 a 60 butacas	\$ 384,00	USD
Espacios escénicos de más de 67 butacas	\$ 792,00	USD

Programación y difusión:

La Casa Poesía de la Villa de las Artes, lanzará los trabajos y obras en los días 30 y 31 de Julio, 3, 7, 13 y 14 de agosto de 2016 en el Pabellón Biblioteca y la programación en espacios escénicos se desarrollará desde el 26 de julio hasta el 15 agosto de 2016, de lunes a viernes.

Los organizadores publicarán la lista de artistas y/o grupos escénicos, espacios escénicos y espacios escénicos seleccionados, en la plataforma virtual de la Secretaría de Cultura, además, difundirá a través de las redes sociales de Quito Tiene Teatro.

Los organizadores se reservan el derecho de realizar modificaciones a la programación e implementar actividades no contempladas en esta convocatoria, siempre y cuando contribuyan al desarrollo óptimo de los Espectáculos propuestos.

Invitaciones y consultas:

Esta convocatoria es el resultado de trabajo coordinado entre los gremios organizadores. La propuesta ha sido debatida en varios talleres que han generado hitos en el sector escénico profesional, que aportan a la construcción de públicos nichos, equitativos y participativos.

Una vez aprobado Quito Tiene Teatro 2016, cada gremio convocará a Asambleas Comunitarias para evaluar este proceso. En caso de disensiones o desacuerdos con la metodología y los resúmenes desarrollados, estos podrán ser analizados y modificados para aplicarse en futuras convocatorias.

Cualquier inquietud o consulta sobre esta convocatoria y bases de postulación puede contactarse por vía telefónica con Fundación Quito Teatro (02) 2 289 3000 o por vía electrónica e info@quitotiencito.org.

PARA ACCEDER A LOS FORMULARIOS PARA POSTULAR ACCEDER AL SIGUIENTE ENLACE Y DESCARGARLO DE SU SIGUIENTE LINK:

<http://www.fundacionquitotiencito.org/2016/08/11/bases-postulacion-qtt-2016/>

Publicada por Quito Tiene Teatro a las 7:35 PM. [P](#) [C](#) [E](#) [T](#)

Anexo 8: Cómo apoyar a *QTT* 2016

Guía para apoyar a #QuitoTieneTeatro

¿Quieres apoyar a tu escena local, a los artistas y espacios escénicos independientes?

- #QuitoTieneTeatro es más que un evento, es un proceso que busca fortalecer las Artes Escénicas que se producen en la Ciudad, conectándolas con nuevos públicos y acercándolas a todos los sectores y territorios.

¿Qué puedes hacer?

SI ERES ARTISTA ESCÉNICO O GESTIONAS UN ESPACIO ESCÉNICO INDEPENDIENTE:

- Desde HOY, necesitamos que las autoridades de la Ciudad se empapen de la realidad de los artistas escénicos profesionales y de los espacios escénicos independientes. Invita (de manera educada y cordial) al Alcalde de la Ciudad (Mauricio Rodas) y a los concejales de la Comisión de Educación y Cultura (Anabel Hermosa, Susana Castañeda y Sergio Garnica) para que asistan HOY, jueves 28 de julio, a la inauguración de Quito Tiene Teatro 2016 a las 19h30 en el Teatro Capitol. Para hacerlo, sube un estado en tu muro y enlaza tu invitación a los perfiles de estas autoridades con el hashtag #QuitoTieneTeatro.
- Une tu programación anual al hashtag #QuitoTieneTeatro en todas las redes sociales para facilitar la búsqueda de programación escénica en Quito.

SI TE GUSTAN LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA CIUDAD:

- Asiste, durante este mes, a la programación de acceso libre (pagada con tus impuestos) del #VeranoDeLasArtes y sube tus comentarios a las redes sociales con el hashtag #QuitoTieneTeatro.
- Cada vez que asistas a un espectáculo de acceso libre, asiste también a un espectáculo pagado que se esté presentando en la Ciudad. De esta manera, aumentaremos el número de beneficiados de Quito Tiene Teatro y construiremos una escena local fuerte.
- ¡Aporta a la sostenibilidad de los artistas y gestores independientes!

FINALMENTE:

- Comparte esta información entre todas las personas que consideres que puedan estar interesadas en fomentar las Artes Escénicas en Quito.

Anexo 11: Convocatoria primer taller de curaduría escénica



Anexo 12: Contenido a tratar en el primer taller de curaduría escénica

COMITÉ DE
GESTIÓN
DE ARTES
ESCÉNICAS

QUITO
TIENE
TEATRO

Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica
Centro de Arte Contemporáneo
21 Septiembre 2017.

Contenido Taller


Hora	actividad	Responsable
9:00	Inscripción	Equipo QTT
9:20	Bienvenida y presentación taller	Gerencia QTT
9:30	La curaduría artística: aspectos a considerar	Eduardo Carrera
9:45	La curaduría escénica: aspectos a considerar	León Sierra
10:00	La experiencia selección y Curaduría en tres ediciones de QTT	Adela DeLabastida
10:15	Preguntas y debate	Gerencia QTT
10:40	Refrigerio	Gerencia QTT
11:00	Trabajo de grupos	Gerencia QTT
12:30	Pamba mesa	Gerencia QTT
13:30	Plenaria	Carla Maruri
14:30	Fin Taller: acuerdos y compromisos	Carla Maruri
15:00	Cierre actividades	

secretaria.qtt @gmail.com
quitolienteatro

ORIGINAL CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO PATO I



Anexo 13: Interrogantes a tratar en las mesas de trabajo del primer taller de curaduría escénica



Comité de Gestión de Artes Escénicas

QUITO TIENE TEATRO

Primer Taller de Selección y Curaduría Escénica
Centro de Arte Contemporáneo
21 Septiembre 2017.


Preguntas motivadoras para trabajo de grupos

Grupo 1: Elementos de Selección y Curaduría en obras y espacios.

- ¿Qué elementos definen y diferencian a la selección de la curaduría escénica en la experiencia quiteña?. Perspectivas futuras.
- ¿Qué aspectos técnicos debe considerar un comité de selección y/o curaduría al seleccionar una obra?
- ¿Los espacios escénicos en Quito – públicos, independientes- qué características cumplen o deben cumplir para responder a las demandas de calidad?.
- ¿Qué aspectos deberían ser considerados para elaborar política pública?

Grupo 2: Estética y públicos

- ¿Qué aspectos estéticos debe considerar un comité de selección y/o curaduría al seleccionar una obra?
- ¿Qué rol deben tener los aspectos técnicos y estéticos al momento de hacer la curaduría?
- ¿Qué aspectos deberían ser considerados para elaborar política pública?




Comité de Gestión de Artes Escénicas

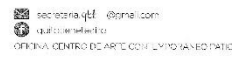
QUITO TIENE TEATRO

Grupo 3: Perfiles de seleccionador/curador y realidad del sector.

- Desde las experiencias de selección y curaduría que se lleva a cabo en Quito ¿Cuáles son los perfiles de los equipos de selección y curaduría?
- ¿Cuál debería ser el perfil "ideal" de los o las seleccionadores escénicos en Quito?
- ¿Qué aspectos deberían ser considerados para elaborar política pública?



secretaria.gest@gtae.com.ec
 QUITO TIENE TEATRO
 OFICINA: CENCA - C/ DEL ARTE, CONSULTA: (FRANCO) 15470



secretaria.gest@torna.com
 QUITO TIENE TEATRO
 OFICINA: CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO

Anexo 14: Matriz de calificación para espacios escénicos - entregada en el primer taller de curaduría escénica (Hojas 1-2)

Comité de Selección de Espectáculos Escénicos							
Y Espacios Escénicos Independientes para Quito Tiene Teatro 2017							
CALIFICACIÓN DE ESPACIOS							
Matriz de Calificación VAQ 2017							
Espacios Escénicos Independientes y gestionados							
Código:			Año:	(dec)	(ver)		
Nombre del espacio:			Comarca:				
Día de Visita:			Ubicación:				
Hora de Visita:			Parámetro	Documentos	Verificación	Calificación	
Personal	Estrategia Documentación	Completada	1				
		No	0				
		Asesoría	Experiencia	3			
			Sin Experiencia	1			
			No disponible	0			
		Técnico / Operador	Experiencia	3			
	Sin Experiencia		1				
	No disponible		0				
	Infraestructura	Fachada	Buen Estado	3			
			Operativo	1			
			No operativo	0			
		Escenario	Buen Estado	3			
Operativo			1				
No Operativo			0				
Plata		Buen Estado	3				
		Operativo	1				
		No Operativo	0				
Atrio		Bucacas	5				
		Batas	3				
		Balcons	1				
Oscurecimiento	Ninguno	0					
	Completa	3					
	Parcial	1					

Matriz de Calificación VAQ 2017							
Espacios Escénicos Independientes y gestionados							
Asientos Acústicos	Completos	Óptimo	3				
		Básico	1				
		No	0				
	Parcial	Buen Estado	3				
		Operativo	1				
		No operativo	0				
	Camerino	Buen Estado	3				
		Operativo	1				
		No operativo	0				
	Servicios -gigantes	Buen Estado	3				
		Operativo	1				
		No operativo	0				
Iluminación	Óptimo	Óptimo	3				
		Básico	1				
		No	0				
	Básico	Óptimo	3				
		Básico	1				
		No	0				
	Sistema de Toldos	Óptimo	3				
		Básico	1				
		No	0				
	Medidas de Seguridad	Óptimo	Óptimo	3			
			Básico	1			
			No	0			
Básico		Óptimo	3				
		Básico	1				
		No	0				
Profesional de Gestión de Riesgo		Óptimo	3				
		Básico	1				
		No	0				
Furas de Evacuación		Óptimo	3				
		Básico	1				
		No	0				
Safes	Óptimo	3					
	Básico	1					
	No	0					

Anexo 15: Matriz de calificación para espacios escénicos - entregada en el primer taller de curaduría escénica (Hojas 3-4)

Matriz de Calificación VAQ 2017			
Espacios Escénicos Independientes y Regestionados			
	No	0	
Luzes de Emergencia	Óptimo	3	
	Básico	1	
	No	0	
Botiquín	Vigente	3	
	Caducado	1	
	No	0	
Extintores	Vigente	3	
	Caducado	1	
	No	0	
Cableado y conexiones	Buen Estado	3	
	Operativo	1	
	No Operativo	0	
Fornido de Bomberos	Si	3	
	No	0	
	Si	3	
Visibilidad del Espacio (vial y/o aéreo)	Básico	1	
	No	0	
Estrategia de Convocatoria	Tradicional	3	
	Alternativa	1	
	Ninguno	0	
Medio de Presentación	4 al mes	3	
	3 al mes	1	
	2 al mes	0	
Medio de Ocupación del espacio	100.00 %	11	
	80.00 %	7	
	60.00 %	5	
	40.00 %	3	
	20.00 %	1	
	0.00 %	0	

Matriz de Calificación VAQ 2017			
Espacios Escénicos Independientes y Regestionados			
Accesibilidad	Transporte	Público	3
		Privado (Taxi)	1
	Estacionamientos	No	0
		Automotores	3
		Rotondas	1
		No	0
Calificación final del Espacio Escénico			/100

Anexo 16: Decreto Ejecutivo Nro. 1039 - Fusión IFCI con Instituto de Cine y Creación Audiovisual (Hojas 1-2)

N° 1039

LENÍN MORENO GARCÉS
PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LA REPÚBLICA

CONSIDERANDO:

Que, el artículo 21 de la Constitución de la República del Ecuador establece que las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas;

Que, el artículo 141 de la Constitución de la República del Ecuador dispone que el Presidente de la República ejerce la Función Ejecutiva, es el Jefe del Estado y de Gobierno y responsable de la administración pública;

Que, los numerales 3, 5 y 6 del artículo 147 de la Constitución de la República del Ecuador atribuyen al Presidente de la República la competencia para definir y dirigir las políticas públicas de la Función Ejecutiva; dirigir la administración pública en forma descentralizada y expedir los decretos necesarios para su integración, organización, regulación y control; y, crear, modificar y suprimir, los ministerios, entidades e instancias de coordinación;

Que, el artículo 343 de la Constitución de la República del Ecuador determina que el Sistema Nacional de Cultura, tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional, proteger y promover la diversidad de las manifestaciones culturales, garantizando el ejercicio pleno de los derechos culturales antes descritos;

Que, el artículo 378 de la Constitución determina que el Sistema estará integrado por todas las instituciones del ámbito cultural que reciban fondos públicos, siendo el ente rector de la Cultura y el Patrimonio responsable de la política nacional y sus órganos dependientes, adscritos o vinculados, sobre la gestión y promoción de la cultura;

Que, mediante Registro Oficial Suplemento Nro. 913 de 30 de diciembre de 2016 se expide la Ley Orgánica de Cultura con el objeto de definir las competencias, atribuciones y obligaciones del Estado, los fundamentos de la política pública orientada a garantizar el ejercicio de los derechos culturales y la interculturalidad; así como ordenar la institucionalidad encargada del ámbito de la cultura y el patrimonio a través de la integración y funcionamiento del Sistema Nacional de Cultura;

Que, el artículo 123 de la Ley Orgánica de Cultura crea al Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades, como la entidad encargada del fomento de las artes, la innovación y la creatividad, con personería jurídica propia y competencia nacional, adscrita al ente rector de la Cultura y el Patrimonio;

N° 1039

LENÍN MORENO GARCÉS
PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LA REPÚBLICA

Que, el artículo 132 ibidem crea al Instituto de Cine y Creación Audiovisual, como una entidad pública encargada del desarrollo del cine y la creación audiovisual, con personería jurídica propia y competencia nacional, adscrita al ente rector de la Cultura y el Patrimonio;

Que, el último inciso del artículo 45 del Código Orgánico Administrativo, señala que, en ejercicio de la potestad de organización, la o el Presidente de la República puede crear, reformar o suprimir los órganos o entidades de la administración pública central, cualquiera sea su origen, mediante decreto ejecutivo en el que se determinará su adscripción o dependencia;

Que, el artículo 6 del Decreto Ejecutivo Nro. 135, publicado en el Registro Oficial Nro. 1 de 11 de 19 de enero de 2010, establece que los institutos deben ser creados por decretos ejecutivos y les corresponde la investigación, promoción, normalización, ciencia y tecnología y la ejecución de las políticas sectoriales de acuerdo a su área temática;

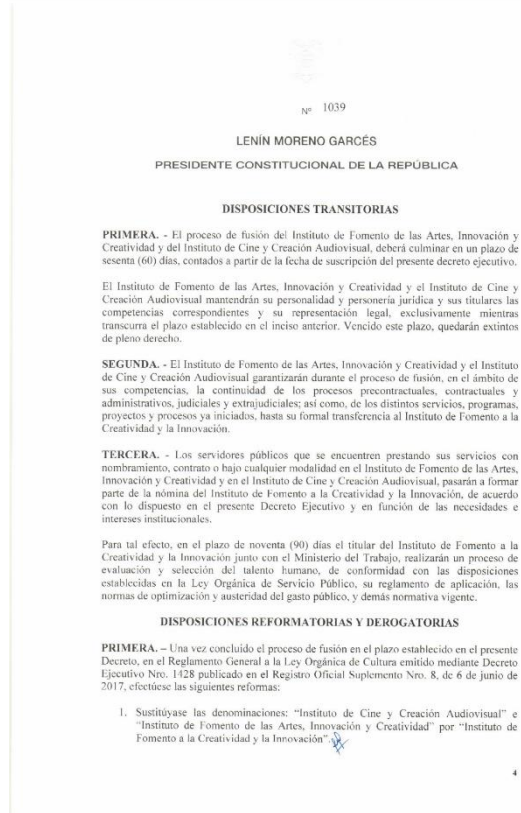
Que, mediante Decreto Ejecutivo Nro. 135, publicado en el Registro Oficial Nro. 76 de 11 de septiembre de 2017, se expiden las normas de optimización y austeridad del gasto público de obligatoria aplicación para todas las instituciones descritas en el artículo 225 de la Constitución de la República del Ecuador, incluidas las Empresas Públicas de la Función Ejecutiva, con excepción de las entidades que integran el régimen autónomo descentralizado y las personas jurídicas creadas por acto normativo de los gobiernos autónomos descentralizados para la prestación de servicios públicos;

Que, mediante Decreto Ejecutivo Nro. 501, publicado en el Registro Oficial Suplemento Nro. 337 de 28 de octubre de 2018, que regula el proceso de diseño institucional, el mismo que incluye la creación, modificación o la supresión de las entidades e instancias de la Función Ejecutiva, así como los financiamientos para su correcta implementación, exceptuando de las disposiciones de este Decreto Ejecutivo a las empresas públicas;

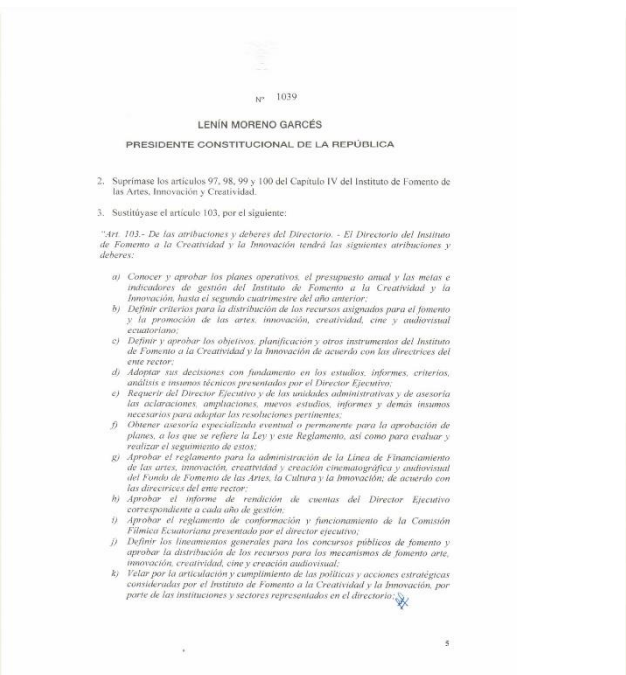
Que, es necesario realizar una optimización institucional que responda a las demandas sociales y económicas sobre las cuales se han definido las prioridades de Gobierno, fortaleciendo las áreas principales para garantizar las intervenciones emblemáticas y el plan económico; con el fin de consolidar el Plan Nacional de Desarrollo y afianzar el modelo de gestión estatal y gubernamental;

En ejercicio de las facultades y atribuciones que le confieren los numerales 3, 5 y 6 del artículo 147 de la Constitución de la República del Ecuador; el último inciso del artículo 45 del Código Orgánico Administrativo; los literales (b), (h) e (i) del artículo 11 del Estatuto del Régimen Jurídico y Administrativo de la Función Ejecutiva;



Anexo 17: Decreto Ejecutivo Nro. 1039 - Fusión IFCI con Instituto de Cine y Creación Audiovisual (Hojas 3-4)



Anexo 18: Decreto Ejecutivo Nro. 1039 - Fusión IFCI con Instituto de Cine y Creación Audiovisual (Hojas 5-6)



Anexo 19: Ordenanza metropolitana 0204 - Reformatoria del capítulo II, del título I, libro tercero del código municipal, referente a las normas sobre el pago del impuesto a los espectáculos públicos (Hojas 1-2)

 ORDENANZA METROPOLITANA N° 0204 EL CONCEJO METROPOLITANO DE QUITO Vistos los informes IC-2006-624 de 24 de octubre del 2006, de la sesión conjunta de las Comisiones de Finanzas y Educación, Cultura, Deportes y Recreación; y, el informe IC-2007-174 de 28 de marzo de 2007, de la Comisión de Redacción de la sesión conjunta de las Comisiones de Presupuesto Finanzas y Tributación, y Cultura, Educación, Deportes y Recreación; y, CONSIDERANDO Que los artículos 360, 361 y 362 de la Codificación de la Ley Orgánica de Régimen Municipal, facultan a las municipalidades la aplicación y el control del impuesto a los espectáculos públicos, a fin de precautelar los intereses de la municipalidad y evitar la evasión tributaria; Que en el Capítulo II, del Título I, del Libro Tercero del Código Municipal se establecen las normas que regulan el pago del Impuesto a los Espectáculos Públicos; Que compete a la Dirección Financiera de Rentas la determinación y el control del impuesto a los espectáculos públicos, generados por la presentación de eventos dentro del Distrito Metropolitano de Quito; Que por efecto de las reformas efectuadas a la Ley Orgánica de Régimen Municipal, publicada en el Suplemento del Registro Oficial 159, de 5 de diciembre de 2005, es necesario actualizar las normas del Código Municipal que regulan el pago del Impuesto a los Espectáculos Públicos. En ejercicio de las atribuciones conferidas por los artículos 63 de la Ley Orgánica de Régimen Municipal y 8 de la Ley Orgánica de Régimen para el Distrito Metropolitano de Quito, EXPIDE: LA ORDENANZA METROPOLITANA REFORMATIVA DEL CAPÍTULO II, DEL TÍTULO I, LIBRO TERCERO DEL CÓDIGO MUNICIPAL, REFERENTE A LAS NORMAS SOBRE EL PAGO DEL IMPUESTO A LOS ESPECTÁCULOS PÚBLICOS.	 ORDENANZA METROPOLITANA N° 0204 Art. 1. Sustitúyese el Capítulo II, del Título I, Libro Tercero, del Código Municipal, por el siguiente: "CAPÍTULO II De las Normas Sobre el Pago de Impuestos a los Espectáculos públicos Sección I Disposiciones Generales Art. III..... Hecho generador.- El hecho generador del impuesto a los espectáculos públicos es la compraventa de las entradas o boletos de los espectáculos públicos legalmente permitidos que se realizan en el territorio del Distrito Metropolitano de Quito. Art. III.... Base imponible.- La base imponible del impuesto a los espectáculos públicos es el valor de admisión al espectáculo público, de conformidad con lo establecido en la presente ordenanza. Art. III.... Tarifas.- Se tributará el diez por ciento sobre el precio de admisión por cada entrada o boleto vendido para un espectáculo público legalmente permitido. Se tributará el cinco por ciento sobre el precio de admisión por cada entrada o boleto vendido del espectáculo público deportivo de categoría profesional, legalmente permitido. Art. III... Sujeto activo.- El sujeto activo del impuesto a los espectáculos públicos es el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. La unidad administrativa encargada de la gestión integral del impuesto a los espectáculos públicos es la Dirección Financiera de Rentas. Art. III.....Sujetos pasivos.- El sujeto pasivo responsable jurídico del impuesto a los espectáculos públicos es el empresario, promotor u organizador del evento, que actúa como agente de percepción del tributo. Los propietarios y arrendatarios de los locales de exhibición de espectáculos públicos serán solidariamente responsables del cumplimiento de las obligaciones.
---	---

Anexo 20: Ordenanza metropolitana 0204 - Reformatoria del capítulo II, del título I, libro tercero del código municipal, referente a las normas sobre el pago del impuesto a los espectáculos públicos (Hojas 3-4)

tributarias reguladas por esta ordenanza.

El espectador o asistente del espectáculo público que adquiere una entrada es el sujeto pasivo económico o contribuyente de hecho.

Art. III..... Obligaciones del empresario, promotor u organizador del espectáculo público:

- Garantizar que se expendan únicamente las entradas autorizadas por el Municipio.
- Garantizar que la entrada proliamente dicha (desprendible) sea depositada en el ágora de control de ingresos.
- Asegurar que el precio de venta al público sea el que consta en la entrada.
- Asegurar que el número de entradas que se venda sea el correspondiente a la taquilla autorizada.
- Responsabilizarse porque la impresión de entradas o boletos de cortesía por cada localidad no exceda lo autorizado.
- Utilizar únicamente los lectores de códigos de barras u otro sistema digital de control de entradas autorizado por la Dirección Financiera de Rentas.
- Cuidar que se mantenga el número de serie secuencial preimpresa por cada precio de entrada y que conste en cada una de las partes de la misma.
- Declarar y pagar el impuesto a los espectáculos públicos dentro de los plazos establecidos por la presente ordenanza.
- No estar en mora con el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Brindar la colaboración que la Dirección Financiera de Rentas requiera en la gestión de los impuestos a los espectáculos públicos.

Sección II

Definiciones

Art. III..... Artista.- Para la aplicación del Art. 361 de la Ley Orgánica de Régimen Municipal, se considerará "artista" a la persona que la Ley de Defensa Profesional del Artista reconoce tal condición, esto es: actores, cantantes, músicos, bailarines, fonomímicos, animadores, declamadores y en general todo aquel que recite, interprete o ejecute una obra literaria o artística; artistas de circo, de variedades y de otros espectáculos de entretenimiento y diversión; y, directores de teatro, directores de orquestas inclusive sinfónicas, coreógrafos/ zarzuela, ballet y folklore. También serán considerados artistas los directores de cine.

Art. III... Espectáculo público.- Para la aplicación de la presente ordenanza, se entenderá por espectáculo público toda presentación, evento o función por la cual se pague un valor como derecho de admisión, entre otros:

- Espectáculos artísticos musicales y de artes de la representación, tales como: presentaciones individuales o colectivas; funciones de teatro, danza, ballet, ópera y similares; festivales de música, danza o artes de la representación; presentación de artistas ecuatorianos y extranjeros en hoteles, restaurantes y otros; funciones de cine o video.
- Espectáculos recreacionales, tales como: funciones de circo; desfiles de modas; exhibiciones y concursos de patinaje y baile; exhibiciones de videos y eventos especiales de carácter deportivo en restaurantes, cines, hoteles, etc.; peleas de gallos; exhibiciones caninas, ganaderas, hípticos, taquinos y de otros animales.
- Espectáculos deportivos, tales como: encuentros, competencias, concursos, exhibiciones y campeonatos de todos los deportes; concursos, campeonatos y exhibiciones de modelismo.
- Lugares de recreación, tales como: parques de diversión (electrónicos - mecánicos); ludotecas (con juegos electrónicos o mecánicos); salas de bingo; locales de apuestas; discotecas y karaokes, cuando allí se realicen presentaciones, eventos o funciones asimilables a las determinadas en los ordinales anteriores.

Los largometrajes y cortometrajes y, cualquier exhibición cinematográfica son considerados espectáculos públicos artísticos y como tales, sometidos a la normativa aplicable de la Ley Orgánica de Régimen Municipal y esta ordenanza.

No se considerará como hecho generador del impuesto a los espectáculos públicos a la compra venta de entradas o boletos para las actividades artísticas de música, danza o artes de la representación que se desarrollen en locales con un aforo menor a 200 butacas, excepto las actividades descritas en los literales b) y d) del presente artículo y aquellas que, sin tener fin de lucro económico, consten en la programación cultural del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

Tampoco se considerará como hecho generador del impuesto a los espectáculos públicos a la compra venta de entradas o boletos para las exhibiciones de cine y video en locales con un aforo menor a 200 butacas, cuya programación, presentada a la Dirección correspondiente de la Dirección Metropolitana de Educación, Cultura y Deportes sea calificada al menos en 75% como cine-arte por la Comisión de Cultura, Educación y Deportes del Concejo.

Anexo 21: Ordenanza metropolitana 0204 - Reformatoria del capítulo II, del título I, libro tercero del código municipal, referente a las normas sobre el pago del impuesto a los espectáculos públicos (Hojas 5-6)

Art. III..... Espectáculo público permanente y espectáculo público ocasional.- La Dirección Financiera de Rentas calificará en cada caso a los espectáculos públicos de carácter ocasional y una vez al año a los de carácter permanente, considerando para ello la realización del espectáculo público en locales fijos y apropiados para la actividad, que estén dentro del territorio del Distrito Metropolitano de Quito, así como la permanencia de las presentaciones.

Art. III.... Aforo.- Es la capacidad máxima del local donde se realice el espectáculo público.

La Dirección Financiera de Rentas podrá considerar aforos parciales para determinar las diferentes localidades de un sitio en el que se realiza el espectáculo público.

Art. III..... Taquilla.- Es el número total de entradas autorizadas por la Dirección Financiera de Rentas, que no podrá sobrepasar el aforo del local.

Art. III.....Taquilla neta.- Es el valor de las entradas vendidas, sin considerar el valor que corresponde a los impuestos causados.

Art. III... Entrada de ínfimo valor.- Es la entrada de mínimo valor dentro de todas las establecidas para cada espectáculo público.

Sección III
De las Imprentas Autorizadas y del Boletaje

Art. III..... Selección y registro de imprentas.- La Dirección Financiera de Rentas, mediante convocatoria pública dirigida a las imprentas autorizadas por el Servicio de Rentas Internas del Ecuador, seleccionará a las imprentas autorizadas a imprimir entradas para los espectáculos públicos y, otorgará un número de autorización para el registro correspondiente en la Dirección Financiera de Rentas.

Art. III..... Autorización de boletaje.- El empresario, promotor u organizador del espectáculo público solicitará por escrito a la Dirección Financiera de Rentas que determine la taquilla y el número de entradas autorizadas para el evento, que previa revisión del aforo, autorizará por escrito la impresión de boletaje considerando el aforo parcial por cada localidad.

En el caso de los espectáculos públicos ocasionales, sin excepción, una vez autorizado el número de entradas, el empresario, promotor u organizador presentará la garantía de los impuestos correspondientes, según lo dispuesto en la presente ordenanza.

La imprenta y el empresario, promotor u organizador no podrán elaborar más boletaje que el autorizado por la Dirección Financiera de Rentas.

Art. III.....Información que proveerán las imprentas autorizadas.- La imprenta autorizada reportará detalladamente a la Dirección Financiera de Rentas el trabajo de impresión de entradas efectivamente realizado para cada espectáculo público.

Art. III Responsabilidad solidaria del sujeto pasivo y de la imprenta.- El empresario, promotor u organizador del evento, y la imprenta autorizada, responderán civil y penalmente ante la Dirección Financiera de Rentas, por la elaboración y por la cantidad de entradas impresas para el espectáculo público, a más de las obligaciones tributarias que legalmente se causen, respetando las disposiciones legales y de esta ordenanza.

Art. III... Entradas de cortesía.- El empresario, promotor u organizador del evento, y la imprenta autorizada, no podrán exceder en la impresión de entradas al siete por ciento de cortesías, por cada localidad, de acuerdo al número de entradas valoradas autorizadas.

Las entradas de cortesía deberán estar claramente identificadas respecto a la localidad a la que se puede ingresar; en cada entrada constará impresa en forma visible, en tipo de letra Arial o similar, en tamaño veintiocho puntos, la leyenda: "CORTESÍA NO NEGOCIABLE. PROHIBIDA SU VENTA".

Art. III... Detalle de valores que contendrán las entradas.- Las entradas autorizadas que se imprimen contendrán de forma desplegada los siguientes valores:

- Valor de admisión.
- Valor de los impuestos causados.
- Valor total de la entrada.

Art. III.....Garantía de afianzamiento del impuesto.- El empresario, promotor u organizador del evento ocasional, depositará una garantía de afianzamiento total de los impuestos que cause el espectáculo público, en base a

Anexo 22: Ordenanza metropolitana 0204 - Reformatoria del capítulo II, del título I, libro tercero del código municipal, referente a las normas sobre el pago del impuesto a los espectáculos públicos (Hojas 7-8)

la totalidad de entradas autorizadas.

La Dirección Financiera de Rentas liquidará los valores por la garantía en base a la autorización conferida para impresión de entradas.

La Tesorería Metropolitana podrá recibir como garantía de afianzamiento del impuesto regulado en la presente ordenanza, uno o más de los siguientes documentos:

- Póliza de fiel cumplimiento de contrato con el sector público.
- Cheque certificado a nombre de "Tesorero Metropolitano de Quito".
- Dinero en efectivo.
- Garantía bancaria.
- Póliza de seguro.

La Tesorería Metropolitana no podrá recibir renovaciones totales o parciales de garantías presentadas para afianzar el impuesto a los espectáculos públicos.

Art. III ... Control de entradas ingresadas en áforas.- En los controles aleatorios que efectúe la Dirección Financiera de Rentas a los espectáculos públicos que se realicen en el Distrito Metropolitano de Quito, una vez que el público haya ingresado, deberá retirarse para la verificación correspondiente, las entradas introducidas en áforas.

Art. III ... Entrega de entradas no vendidas.- En el caso de los espectáculos públicos ocasionales, el empresario, promotor u organizador del evento tiene el plazo de hasta tres días hábiles luego de la realización del espectáculo público para entregar a la Dirección Financiera de Rentas las entradas no vendidas, de cuyo detalle se dejará constancia en acta debidamente suscrita.

En el caso de los espectáculos públicos permanentes, el empresario, promotor u organizador del espectáculo público, para entregar a la Dirección Financiera de Rentas las entradas no vendidas, cuyo detalle constará en acta debidamente suscrita.

Art. III Devolución de garantía de afianzamiento del impuesto.- Para la devolución de la garantía rendida, el empresario, promotor u organizador del

evento presentará ante la Dirección Financiera de Rentas la carta de pago de las obligaciones tributarias ocasionadas por el espectáculo público.

Una vez constatado el pago total de la obligación tributaria, la Dirección Financiera de Rentas oficiará a la Tesorería Metropolitana para que mediante acta de entrega y recepción devuelva la garantía depositada.

Art. III Forma y contenido de las entradas para espectáculos públicos.

a) Toda entrada para un espectáculo público tendrá tres partes desprendibles con la siguiente información:

Entrada para espectáculo público	Entrada para espectáculo público	Entrada para espectáculo público
Identificación del organizador Dirección del organizador Número de autorización del SRI RUC del organizador.	Identificación del organizador Dirección del organizador Número de autorización del SRI RUC del organizador.	Identificación del organizador Dirección del organizador Número de autorización del SRI RUC del organizador.
Identificación de la imprenta Número de autorización municipal	Identificación de la imprenta Número de autorización municipal	Identificación de la imprenta Número de autorización municipal.
Número de la serie de impresión Fecha de la impresión de la entrada Fecha de validez de la entrada.	Número de la serie de impresión Fecha de la impresión de la entrada Fecha de validez de la entrada.	Número de la serie de impresión Fecha de la impresión de la entrada Fecha de validez de la entrada.
Nombre del evento Fecha del evento Local del evento Localidad Hora Precio total de la entrada	Nombre del evento Fecha del evento Local del evento Localidad Hora Precio total de la entrada	Nombre del evento Fecha del evento Local del evento Localidad Hora Precio total de la entrada
SERIE Num.	SERIE Num.	SERIE Num.
TALONARIO ORGANIZADOR	TALONARIO EXPECTADOR	TALONARIO ÁNFORA

Anexo 23: Ordenanza metropolitana 0204 - Reformatoria del capítulo II, del título I, libro tercero del código municipal, referente a las normas sobre el pago del impuesto a los espectáculos públicos (Hojas 9-10)

Número municipal de autorización de la imprenta.	Número municipal de autorización de la imprenta.	Número municipal de autorización de la imprenta.
IMPUESTOS. Al espectáculo público 10% Para el fondo del Salveniento del Patrimonio Cultural 3%.	IMPUESTOS. Al espectáculo público 10% Para el fondo del Salveniento del Patrimonio Cultural 3%.	IMPUESTOS. Al espectáculo público 10% Para el fondo del Salveniento del Patrimonio Cultural 3%.
TOTAL	TOTAL	TOTAL

- Será de diferente color para cada localidad.
- Tendrá un número de serie secuencial irrepetible por localidad.
- Contendrá claramente marcado y visible el valor total de venta, en tipo de letra arial o similar, tamaño catorce puntos.
- El tamaño de la entrada se sujetará a las necesidades del empresario, promotor u organizador, y contendrá niveles y mecanismos de seguridad que garanticen inviolabilidad y seguridad total.

Art. III... Entradas de ínfimo valor.- El uno por ciento de entradas de ínfimo valor de cualquier espectáculo público que se realice en el Distrito Metropolitano de Quito, no se tendrá en cuenta en la base imponible del impuesto a los espectáculos públicos, en sujeción a lo previsto en el Art. 362 de la Ley Orgánica de Régimen Municipal.

Sección IV De las Exoneraciones

Arto. III... Exoneración total.- la venta de entradas a los espectáculos públicos artísticos en donde se presenten única y exclusivamente artistas ecuatorianos está exenta del impuesto del diez por ciento a los espectáculos públicos.

Para el efecto, el interesado presentará una solicitud dirigida a la Dirección Financiera de Rentas, a la que adjuntará fotocopias de los siguientes documentos de todas las personas participantes:

- Contrato de prestación de servicios profesionales.
- Cédula de ciudadanía.

De igual manera se exonerará a la industria del cine nacional, previa calificación como película nacional, emitida por el Consejo Nacional de Cinematografía, de conformidad con los Arts. 2 de la Ley de Fomento del Cine Nacional, 7 y 10 del Reglamento de la Ley de Fomento del Cine Nacional.

La Dirección Financiera de Rentas, mediante resolución, concederá la exoneración solicitada por el empresario, promotor u organizador del espectáculo público, que cumpla con lo establecido en el párrafo anterior.

Sección V De la Declaración, Pago y Recaudación

Art. III... Declaración y pago del impuesto.- De manera previa a efectuar el depósito de los impuestos percibidos, el empresario, promotor u organizador presentará la declaración tributaria correspondiente. Una vez receptada la declaración, la Dirección Financiera de Rentas emitirá el título de crédito que deberá ser cancelado inmediatamente, causando el interés tributario correspondiente y las sanciones establecidas en la presente ordenanza, si no lo hiciera.


La Dirección Financiera de Rentas será responsable de la comprobación y verificación de la información consignada en la declaración tributaria y llevará un registro actualizado y ordenado de las declaraciones recibidas.

No se concederán facilidades para el pago del impuesto a los espectáculos públicos.

Art. III.... Declaración tributaria respecto de espectáculos públicos ocasionales, depósito inmediato de lo percibido y entrega de remanente.- Hasta luego de tres días de realizado el espectáculo público ocasional, por cada evento, el empresario, promotor u organizador presentará la declaración tributaria correspondiente, depositará la totalidad del impuesto percibido y entregará el remanente de las entradas no vendidas.

Art. III Declaración tributaria respecto de espectáculos públicos permanentes, depósito inmediato de lo percibido y entrega de remanente.- El empresario, promotor u organizador presentará mensualmente

Anexo 24: Ordenanza metropolitana 0204 - Reformatoria del capítulo II, del título I, libro tercero del código municipal, referente a las normas sobre el pago del impuesto a los espectáculos públicos (Hojas 11-12)


ORDENANZA METROPOLITANA N° 0204

dentro de los diez primeros días de cada mes, la declaración tributaria correspondiente al período mensual inmediatamente anterior, depositará la totalidad del impuesto percibido y entregará el remanente de las entradas no vendidas.

Sección VI
Del Registro e Inscripción

Art. III.... Registro de empresarios, promotores u organizadores de espectáculos públicos.- Previo a la realización del evento, el empresario, promotor u organizador de espectáculos públicos permanentes, por una sola vez, se inscribirá en el registro que la Dirección Financiera de Rentas llevará para el efecto.

La Dirección Financiera de Rentas será responsable de mantener un registro actualizado de los empresarios, promotores u organizadores de espectáculos públicos.

Art. III.... Requisitos para la inscripción en el registro de empresarios, promotores u organizadores de espectáculos públicos.- Para obtener la inscripción a la que se hace referencia en esta sección, el interesado presentará lo siguiente:

- Solicitud de calificación como empresario,
- Constancia de la inscripción del empresario, promotor u organizador de espectáculos públicos en el Registro Metropolitano de Promotores y Organizadores de Espectáculos Públicos, que mantiene la Dirección Metropolitana de Educación, Cultura y Deportes.
- Copia de la cédula de ciudadanía, identidad, o pasaporte.
- Copia del Registro Único de Contribuyentes.

Sección VII
Del Control y de las Sanciones

Art. III ... Control.- La Dirección Financiera de Rentas realizará permanentemente el proceso de verificación de las obligaciones tributarias reguladas en la presente ordenanza.

8
7

11


ORDENANZA METROPOLITANA N° 0204

El control e inspección se realizarán en el sitio, local o establecimiento en el cual se presenten los espectáculos públicos, el momento que la Dirección Financiera de Rentas determine.

En las boleterías de los locales en donde se presenten espectáculos públicos deberá exhibirse, en sitio visible, el permiso de funcionamiento actualizado, expedido por la Dirección Metropolitana de Educación, Cultura y Deportes; caso contrario, el Comisario Metropolitano de la zona correspondiente clausurará inmediatamente el local.

Art. III... De los Comisarios Metropolitanos.- Para la aplicación de sanciones por parte de los Comisarios Metropolitanos, se contará con el informe detallado de la Dirección Financiera de Rentas. Aplicada la sanción que corresponda, notificarán las acciones tomadas a la Dirección Financiera de Rentas, Dirección Metropolitana de Educación, Cultura y Deportes y, a los responsables.

Art. III... Sanciones por responsabilidad administrativa.- La negligencia comprobada de funcionarios y empleados encargados de cumplir y hacer cumplir las disposiciones de esta ordenanza, será sancionada de conformidad con las disposiciones de la Ley Orgánica de Administración Financiera y Control y, el Art. 305 de la Ley Orgánica de Régimen Municipal.

Art. III... Multa por falta de declaración.- El empresario, promotor u organizador del espectáculo público que no presente la declaración del impuesto en los plazos que señala esta ordenanza, esto es hasta tres días después de realizado el espectáculo público en el caso de los ocasionales y, hasta diez días después de realizado el espectáculo público en el caso de los permanentes, será sancionado con una multa del dos por ciento del impuesto causado por cada día de retraso en la presentación de la declaración, hasta por treinta días.


Art. III.... Multa por proporcionar datos falsos en la declaración tributaria.- Los sujetos pasivos de este impuesto serán sancionados con una multa del doscientos cincuenta por ciento de la remuneración mensual básica mínima unificada del trabajador en general, cuando la administración tributaria comprobare falta de información en la declaración o que por culpa o dolo se han proporcionado datos falsos para efecto de determinar la base imponible del impuesto a los espectáculos públicos.

Art. III.... Multa por obtención fraudulenta de la exoneración del impuesto a los espectáculos públicos.- Si la administración tributaria

8
7

12

Anexo 25: Ordenanza metropolitana 0204 - Reformatoria del capítulo II, del título I, libro tercero del código municipal, referente a las normas sobre el pago del impuesto a los espectáculos públicos (Hojas 13-14)


ORDENANZA METROPOLITANA N° 0204

comprueba que el empresario, promotor u organizador del evento que solicita la exoneración del diez por ciento del impuesto único a los espectáculos públicos, ha manipulado de cualquier forma la información y documentación a fin de que se le conceda la exoneración, pagará el impuesto causado más una multa del triple de dicho valor.

Art. III.... Sanciones por ocultamiento de la materia imponible.- Las acciones u omisiones atribuidas a los sujetos pasivos de este impuesto, tendientes al ocultamiento de la materia imponible, ocasionando la evasión tributaria o propendiendo a su consecución, serán sancionados con una multa del triple del valor del impuesto causado, sin perjuicio de las penas que por defraudación tributaria sean aplicables, de conformidad con los Arts. 342, 344 y 345 del Código Tributario.

Art. III.... Sanciones por no depositar puntualmente el impuesto percibido.- El empresario, promotor u organizador del evento, agente de percepción del impuesto a los espectáculos públicos, que habiendo presentado la declaración tributaria correspondiente dentro de los plazos previstos en la presente ordenanza, no entregue el valor del impuesto percibido hasta después de diez días hábiles de haber vencido el plazo para declarar y pagar, por la realización de un espectáculo público permanente u ocasional, incurrirá en defraudación tributaria, conforme lo ordena el Art. 344.7 del Código Tributario y, será sujeto a la sanción que establece el Art. 345 b) del mismo cuerpo legal, esto es, prisión de dos a cinco años, más una multa del doble del impuesto percibido.

Art. III Interés de Mora Tributaria.- Una vez determinado y declarado el impuesto, se emitirá el título de crédito correspondiente que será pagado inmediatamente por el empresario, promotor u organizador del evento. A partir del día hábil siguiente a la emisión de título de crédito, si éste no se hubiere pagado, generará el interés de mora tributaria correspondiente, y una multa del dos por ciento del impuesto por cada día de retraso, hasta treinta días, luego de lo cual, la falta de pago se la tendrá como defraudación.

Art. III.... Sanción por impresión de boletos o entradas no autorizadas.- Si el empresario, promotor u organizador excede en la impresión el número de entradas autorizadas, será sancionado con una multa del doscientos por ciento del valor del boletaje impreso sin autorización. Si la imprenta autorizada elabora más entradas de las autorizadas por la Dirección Financiera de Rentas, será excluida definitivamente del registro de imprentas licenciadas por la municipalidad para la elaboración de entradas, será responsable solidaria civil y penalmente ante la administración tributaria municipal, y pagará el valor equivalente al del impuesto que se pretendió evadir, que será establecido por la

8
7

13


ORDENANZA METROPOLITANA N° 0204

Dirección Financiera de Rentas mediante resolución. La Dirección Financiera de Rentas notificará del particular al Servicio de Rentas Internas del Ecuador.

Art. III.... Sanción a imprentas no autorizadas.- La imprenta no autorizada por la Dirección Financiera de Rentas, que elabore entradas para espectáculos públicos, será responsable civil y penalmente ante la administración tributaria municipal y pagará el valor equivalente al del impuesto que se pretendió evadir, que será establecido por la Dirección Financiera de Rentas mediante resolución.

Art. III... Destino del producto del impuesto.- El producto del tributo reguado en la presente ordenanza ingresará al presupuesto general del Municipio.

DISPOSICIONES FINALES

PRIMERA.- Deróguese los Arts. III.2 a III.26 del Código Municipal para el Distrito Metropolitano de Quito y los artículos de la Ordenanza Metropolitana No. 122 que se opongan a la presente

SEGUNDA.- Elimínese en el Art. III. 28 del Código Municipal, la frase "del veinte y siete por ciento o del".

TERCERA.- La Dirección Financiera de Rentas podrá establecer un reglamento a la presente Ordenanza, el mismo que contará con la aprobación del Concejo.

CUARTA.- Las disposiciones de esta Ordenanza prevalecerán sobre las de igual o menor jerarquía que se le opongan.

QUINTA.- Esta ordenanza entrará en vigencia a partir de su sanción, sin perjuicio de su publicación en el Registro Oficial.

8
7

14

Anexo 26: Ordenanza metropolitana 0204 - Reformatoria del capítulo II, del título I, libro tercero del código municipal, referente a las normas sobre el pago del impuesto a los espectáculos públicos (Hoja 15)


ORDENANZA METROPOLITANA N° 0204

Dada, en la Sala de Sesiones del Concejo Metropolitano, el 29 de marzo de 2007

Andrés Vallejo Arcos
PRIMER VICEPRESIDENTE DEL CONCEJO METROPOLITANO DE QUITO

Dr. María Belén Rocha Díaz
SECRETARIA GENERAL DEL CONCEJO METROPOLITANO DE QUITO

CERTIFICADO DE DISCUSIÓN

La Infrascrita Secretaria General del Concejo Metropolitano de Quito, certifica que la presente Ordenanza fue discutida y aprobada en dos debates en sesiones de 11 y 26 de octubre de 2006 y 29 de marzo de 2007.- Quito, 30 de marzo de 2007.

Dr. María Belén Rocha Díaz
SECRETARIA GENERAL DEL CONCEJO METROPOLITANO DE QUITO

ALCALDÍA DEL DISTRITO METROPOLITANO.- Quito, 30 de marzo de 2007.

EJECÚTSE

Paco Moncayo Gallegos
ALCALDE METROPOLITANO DE QUITO

CERTIFICO, que la presente Ordenanza fue sancionada por Paco Moncayo Gallegos, Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito, el 30 de marzo de 2007.- Quito, 30 de marzo de 2007.

Dr. María Belén Rocha Díaz
SECRETARIA GENERAL DEL CONCEJO METROPOLITANO DE QUITO

R.B./GOC

