

LITERATURA, ARTE Y SOCIEDAD EN EL ECUADOR¹

UNA PRIMERA CONSTATACIÓN

Lo primero que llama la atención de quien revisa la historia de nuestra literatura es el desarrollo desigual, diacrónico, de los géneros literarios. No puede pasar inadvertido que hay un largo período en el cual la poesía predomina; algunos momentos en que el ensayo y el panfleto se imponen como formas de expresión preferidas; así como un instante “épico” y una edad de la narrativa.

El caso del teatro es muy especial. A pesar de que alguien haya llegado a recopilar, o por lo menos a contar, cosa de cuatrocientas obras escritas en el Ecuador, puede decirse que este terreno sigue siendo virgen. En definitiva, no cuenta la cantidad sino la calidad, aunque para los fines específicos de este trabajo tomaremos más bien en consideración la resonancia, la repercusión social —nivel en donde tampoco el teatro nacional se ha dejado sentir—.

Pues no nos proponemos revisar aquí críticamente las obras consideradas hasta ahora como cumbres de la literatura nacional, para confirmar o impugnar su valor. Aun cuando estamos

¹ Extraído de Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Planeta, 1967, pp. 13-41.

convencidos de que una revisión de tal índole se impone, hemos preferido conservar la selección existente, estimando que hasta los errores o injusticias que ella pueda contener tienen su significación. Después de todo, en cada período se aceptan o se rechazan —se escogen, en una palabra— las producciones literarias y artísticas, atendiendo no sólo al criterio de calidad —él mismo históricamente condicionado—, mas también de acuerdo con los intereses de los pontífices de turno y de la clase social a la que ellos pertenecen, sirven o acuerdan sus simpatías.

Por lo demás, al decir que en cada época se destaca la preferencia por un género determinado de la literatura, no estamos afirmando que tal predilección desemboque en el establecimiento de monopolios exclusivos. Sobre todo en el siglo XX, se producen simultáneamente obras de calidad y renombre en varios géneros, aunque el teatro parece seguir desempeñando hasta hoy el papel de pariente pobre de los mismos.

COLONIA Y POESÍA

La primera edad de la poesía ecuatoriana coincide con el período colonial. Junto con la oratoria sagrada, aquélla constituye el arquetipo literario de entonces, y la razón de tal fenómeno debería buscarse, a juicio nuestro, en el punto de equilibrio entre la curva de requerimientos de la Colonia y la curva de “virtualidades” de la literatura española del mismo período. Pues resulta extraño, a primera vista, que el teatro y la novela peninsulares, en pleno apogeo en la Metrópoli, no produjeran retoños coloniales, habiendo prosperado en “tierras indias” tan sólo la poesía.

Escribe el doctor Carrión:

Curioso es el hecho de que poco nos llega la influencia de Cervantes y *El Quijote*. En cambio, se advierte más acusada la presencia soberana de Lope de Vega, de los grandes místicos como Santa Teresa, los Luises y San Juan de la Cruz y, aunque parezca poco creíble, la

influencia de Don Luis de Góngora, sobre el cual en España misma, llovían epigramas y anatemas.²

Lo que ocurre es que la realidad americana fue para el colonizador un inenarrable, un verdadero innombrable artístico. Inframundo poblado de subhombres, según él, pronto convirtiéndose en *tabú* imposible de revivir con la palabra literaria. Lo que no es un decir: recuérdense las discusiones sobre la calidad humana del indígena o constátese —quienquiera puede hacerlo— cómo hasta hoy “cristiano” es sinónimo de “humano” en el lenguaje diario (en el del campo especialmente, que ha sufrido menos transformaciones). Ahora bien, puesto que el primer término se confundía con “europeo” en tiempos coloniales, quien no lo era caía automáticamente en los dominios de la zoología. Por eso, si el indio y “lo indio” aparecen en las historias, porque ellas comprendían también “lo natural”, no aparece en cambio en la literatura ni en el arte, terrenos reservados a lo humano y, en rigor, a lo natural sublimado.

Y es que el español no podía ver a nuestro aborigen de manera distinta, so pena de enervar las justificaciones “morales” de su empresa. Mejor dicho, lo vio en los contactos iniciales “de buena estatura, gente muy hermosa, de grande y perspicaz ingenio” (Colón), pero tal visión fue transformándose, tuvo que ir transformándose: como a medida que el descubridor devenía colonizador deshumanizaba con sus actos al indígena, para conservar buena conciencia no le quedaba más remedio que deshumanizarlo también en la teoría.

Mas en dicha realidad menospreciada está obligado a vivir, y con esos seres subhumanizados a mantener contacto y hasta comercio carnal. Ellos constituyen por lo tanto su horizonte real, su cotidianidad. Ni siquiera puede llamarla suya sin reservas, y menos todavía asumirla plenamente (pues pretende apropiarse sólo de lo material, evitando sus proyecciones síquicas y culturales),

² Benjamín Carrión, *El cuento de la patria*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966, p. 156.

que ya tal realidad lo fija, lo define. Y en cierto momento, hasta llega a convertírsele en mala conciencia por la voz imprudente de algún predicador.

Sólo la fe lo salva, y la poesía. Como la religión, ésta deviene en América una especie de velo protector contra la realidad (mundo, demonio y carne coloniales); prestándose la poesía de entonces mejor que cualquier otro género literario a tal fin, porque en el límite permite soslayar lo cotidiano, gracias a la exigencia de seleccionar temas “sublimes” como único motivo. En esa latitud se ubica la poesía “virreinal”, al cantar a Dios, a los santos, a los reyes y a las vírgenes. Con ellos construye un espacio poético de exilio, libre dizque de contaminación por lo nativo: espacio lírico “puro” que se convierte en refugio, en campo de mistificación, en antídoto contra lo vivido. Si lo señala, hoy y a nosotros, es sólo indirectamente: como ausencia, como vacío —ni siquiera es un purgatorio esta poesía, como lo devendrá después: por lo pronto, es un limbo—.

Y no solamente por la selección inicial, obligada de temas, dicho género literario favorece la huida, explotado como fue, aquí, al máximo en sus aspectos negativos. También da pábulo a ello su manera de tratar los contenidos, que según el modelo cultural de esos siglos debían revestirse de un manto no menos “sublime”. Doble depuración entonces, que permite “idealizar” lo ya “idealizado”, vale decir: mistificar más aún lo ya mistificado.

La novela, en cambio, exige un mínimo siquiera de arraigo en su lugar de origen, y más todavía la española, popular y realista. Se concibe que la poesía pueda alimentarse de mitos e ideologías, pero no la novela, que echa raíces en lo vivido. Por eso, la aristocracia americana y sus ministros mandarines no la cultivan, y la Metrópoli llega incluso a prohibir su difusión en tierras indias. (Narrada literariamente,³ la cotidianidad americana y sus protagonistas aborígenes se habrían humanizado; pero mal podía per-

³ Literariamente, decimos, porque la narración tipo *crónica*, que sí hubo, es distinta: la crónica es una conjugación del verbo *ver*, la literatura, del *vivir*.

mitirlo el colonizador: reconocida la humanidad del explotado, es el explotador quien se deshumaniza).

En pleno siglo XIX, un obispo ecuatoriano se preguntaba todavía: “¿Quiénes son sino los héroes de la novelas? ¿Quiénes sino los adúlteros, los ladrones y los asesinos?”.⁴ Torpe confesión, pero que muestra cómo se tuvo conciencia, aun después de la Colonia, del peligro de llegar con la novela a la narración de lo indecible. Riesgo no sólo, entonces, de humanizar lo indígena, sino también de autodelatarse el colonizador; para prevenir lo cual el español de América prefería cultivar y fomentar los sermones y la poesía. Con un poco de maldad diríamos —conclusión de la cita de arriba— que no había que mentar la soga. El discurso literario es tanto más “puro” cuanto peor conciencia tiene la clase que lo escribe; tanto más etéreo cuanto más miedo tenga la misma de abandonar su limbo.

Véase, pues, cómo la latitud mínima de la poesía clásica española determinó el predominio de este género sobre las demás formas literarias en el Ecuador colonial; mientras que las características de la novela le acarrearón la cuarentena, el entredicho. Lo que destaca ya la íntima relación entre Historia a secas e historia de la literatura, aun en este plano aparentemente formal.

LA PROSA COLONIAL

Si de algo tuvo miedo el colonizador, fue de que la literatura le devolviese una imagen real de sí mismo, de su situación y del mundo en que vivía. Por eso prefirió la poesía como género —ya lo dijimos—. Pero como también hubo una prosa colonial; a ella tenemos que referirnos.

Escribe el padre Sánchez Astudillo en su “Introducción” a los *Prosistas de la Colonia*:

⁴ Afirmación de monseñor Ordóñez, citado por Montalvo en *La mercurial eclesiástica*, Ambato, Imprenta Municipal de Ambato, 1960, p. 38.

El trabajo de nuestros intelectuales de la Colonia en ningún campo subió tan alto como en los estudios escolásticos de Filosofía y Teología. Son seguramente las únicas disciplinas en que los autores ecuatorianos —y en general hispanoamericanos— se acercan al nivel de los autores europeos de su época.

Causas mediatas de este florecimiento son el particular interés de la Iglesia por estas materias, la nueva edad de oro que ellas alcanzaron en España durante los siglos XVI y XVII, y la misma vocación natural de los pueblos hispánicos para la especulación abstracta.⁵

Ahora bien, esto de la “vocación natural de los pueblos hispánicos por la especulación abstracta” es falso. En primer lugar, la filosofía española es una actividad de segundo orden, comparada con la literatura del mismo país, y de tercera o cuarta categoría en el ámbito filosófico europeo. Luego: cierto es que existe en España una literatura mística muy importante (que podría ser invocada como prueba de la sobredicha vocación); pero también hay una notabilísima y original *picaresca*, testimonio suficiente de la inclinación del español metropolitano por lo concreto-real.

¿Por qué se desarrolló en lo que hoy es el Ecuador una sola de estas vocaciones? Es lo que tenemos que explicar. ¿Por qué esa pertinacia del colonizador en reducir la literatura a simple actividad de diversión? ¿Por qué fray Gaspar de Villarroel, por ejemplo, estuvo desgarrado entre la *necesidad* de condenar la comedia en tierras indias y la imposibilidad de extender la censura a los autores metropolitanos?⁶ ¿Por qué, finalmente, ese inexplicable, misterioso auge del culteranismo en nuestro suelo, tan poco apto, aparentemente, para abonarlo?

⁵ Miguel Sánchez Astudillo, “Introducción” a *Prosistas de la Colonia*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Puebla, Cajica, 1960, p. 21.

⁶ “Los que escriben comedias, si no son torpes y deshonestos y no tienen intención sino de entretener y granjear, valiéndose de su talento, para comer, no pecan mortalmente en componerlas”, dice fray Gaspar en “El caso Lope”. *Fray Gaspar de Villarroel*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Puebla, Cajica, 1959, p. 326. Pero es evidente que a Lope sí le estaba permitido ir más allá...

Especulación abstracta en la prosa; culteranismo, misticismo y otros temas “sublimes” en poesía; oscuridad y pseudoerudición en la oratoria sagrada: todos esos fenómenos tienen origen en una misma situación e intención colonial, sobre la que algo hemos dicho ya tratando de la poesía, y que vamos a completar en los siguientes capítulos.

SOBRE LA LITERATURA POPULAR

En cuanto a la literatura popular (cantares, coplas, etc.) que debió haberse producido durante la Colonia, los fragmentos que nos han llegado son tan pocos —¡cómo iba a conservarlos la clase alta!— que no permiten formarse una idea cabal de lo que fue. Pero es posible que en muchos casos, y frente a una literatura oficial altisonante aunque finalmente mediocre, convencional y evasiva, la popular fuera de pretensiones menores, pero más espontánea y mejor anclada en la realidad (lo poco que se ha recogido en el volumen respectivo de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima lo confirma).

No obstante, es menester andar en este terreno de las conjeturas con las debidas precauciones. La afirmación que acabamos de hacer, basándonos en ejemplos relativamente recientes (frágil, por lo tanto), se halla contrarrestada de manera inevitable por otra constatación que se apoya en los mismos: paralela a la vocación realista, encontramos en la literatura popular la impronta de los valores estéticos y sentimentales impuestos por la clase alta a la sociedad toda. (Y, de no ser así, ¿cómo se explicaría, por ejemplo, el hecho incontrovertible de que la aristocrática poesía de los “decapitados” sea, de entre la producida por los poetas a quienes la crítica considera tales, acaso la única en haber llegado al pueblo en lo que va de este siglo?).

No debemos olvidar que en los países colonizados la llamada “poesía artística” precede, en cierto sentido, a la poesía popular y, sirviéndole de modelo, le imprime su marca. Ocurre pues, exactamente lo contrario de lo sucedido en los países de desarrollo espontáneo y libre, en donde aquélla se elabora con los materiales

de ésta. Aquí no; más bien podría decirse que las expresiones populares van emitiéndose con los elementos de la poesía artística, cuando no con sus despojos.

EL ESCRITOR COLONIAL

Las provincias de Quito tienen dos grupos humanos, llamados a la final asimilación; pero mientras tal cosa suceda, la literatura en lengua castellana será la enseñanza de cómo fue cultivándose el conquistador rudo.⁷

Al constatar, en las líneas precedentes, que historia de la literatura colonial y proceso de culturización del conquistador son sinónimos, Isaac J. Barrera pone de manifiesto un hecho evidente, obvio, pero que en razón o con pretexto de su misma evidencia se elude sistemáticamente: la literatura fue producto de la clase dominadora, a cuyos designios y necesidades fielmente sirvió.

La “traducción” que acabamos de hacer al enunciar en términos sociológicos (clase dominadora) lo que fuera formulado originariamente en términos históricos (el conquistador español), permite pasar de una perspectiva que sugiere, casi implica, la singularidad del hecho, a otra que invita a interrogarse sobre la posible continuidad o recurrencia del fenómeno.

Decir que una literatura es de *clase* equivale para nosotros a afirmar: a) que fue o es producida por el grupo al que se la atribuye, o al menos bajo su estricto control; b) que refleja su concepción del mundo o siquiera su situación en él, y sus predilecciones estéticas; c) que estuvo o está al servicio de los intereses de ese grupo.

Es, precisamente, lo que ocurrió con la literatura colonial. De hecho, el indio se hallaba excluido por completo de la vida intelectual y literaria, e incluido en la artística sólo como artesano ejecutor. En cuanto al mestizo, su caso es más complejo: el mestizaje

⁷ Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960, p. 151.

étnico comienza en los albores mismos de la Colonia, pero para que se produzca la primera manifestación intelectual mestizada en cierto sentido habrá que esperar hasta las postrimerías de la época en cuestión. Solamente entonces surge una figura como Espejo, al amparo de la agravación de la lucha entre las dos fracciones de la minoría blanca: peninsulares y criollos.

Antes, al mestizo no le quedaba más remedio que buscar su “salvación” individual abrazando el sacerdocio: y el cultivo de las letras formaba parte de la actividad sacerdotal. Pese a la expresa prohibición inicial de ordenar mestizos, la carencia de elemento blanco hizo que en más de una vez se pasara por encima de tal disposición. Fray Gaspar de Villarroel afirma: “Pero por la gran necesidad que padece de curas éste mi obispado, he puesto en ínterim algunos ilegítimos”.⁸

Y el padre José María Vargas dice: “El Ilmo. Señor de la Peña, en contestación a una cédula de Felipe II de 20 de enero de 1577 que prohibía ordenar mestizos, respondió que en doce años de obispado había ordenado tan sólo cuatro sacerdotes”. Y explica que: “La Iglesia abrió las puertas a los nativos de estas tierras, que hallaron en la religión las posibilidades de realce personal”.⁹

Arribismo, pues, como aguijón de la actividad sacerdotal-intelectual, que llevaba al mestizo a incorporarse en la maquinaria colonizadora, a aceptar sin matices siquiera los valores que la clase alta le imponía y, más aún, a coadyuvar activamente a su difusión, renunciando de antemano a toda originalidad cultural que habría podido venirle de su originalidad étnica.

Sospechosos de traición, es decir, de americanismo, escritores y artistas tienen que dar muestras permanentes de *fidelidad*: ésta, ha sido elevada a la categoría de primera virtud social, y es prácticamente la única que cuenta en el *curriculum* requerido para la concesión de ese estatuto de “realce personal”. Hombre digno

⁸ En *Fray Gaspar de Villarroel, op. cit.*, p. 375.

⁹ José María Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, p. 40.

de su época, Juan Sánchez de Jerez Bohórquez alcanzará en este terreno la excelcitud:

[Fue] el espía de la Audiencia de la Revolución de las Alcabalas (1592), que solicitó del Rey de España permiso para pintar un cuadro en que se representaba él mismo, arrodillado ante el rey y en actitud de entregarle una carta, símbolo de sus intrigas y delaciones, por lo cual pedía, como premio, la cantidad de 12.000 pesos.¹⁰

Semejante ambiente social mal podía permitir el desarrollo de la autenticidad: ni siquiera en los criollos, cuya experiencia vital en América tenía que disimularse tras el *pastiche* destinado a acreditar su estirpe peninsular. No más autenticidad, en todo caso, que en el “Apéstegui y Perochena” que el indio Chuzig viose obligado a usar como disfraz; o que en el lenguaje “cervantino” con el cual Montalvo quiso ostentar su humanidad.

De nuestro primer poeta colonial (Bastidas), Aurelio Espinosa dice:

[...] En el centenar de composiciones que de él conserva el *Ramillete*, no hay una sola que proceda de un impulso lírico auténtico, respuesta a una necesidad íntima de expresión, ni nada que nos dé un atisbo siquiera de su alma, de su concepción de la vida, del arranque superior de sus personales anhelos. En su mayoría, son versos de compromiso, y, lo que es peor, versos de certámenes, con temas fijos en los que nada tiene que hacer la inspiración libre y genuina, sino sólo el ingenio, vencedor de trabas ideológicas o métricas.¹¹

Pero ¿qué más cabía esperar de esos librillos o versillos compuestos con el único fin de halagar a los poderosos, y creyendo que “cada uno habría de ser un escalón más para subir”? “Los

¹⁰ José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 157.

¹¹ Aurelio Espinosa Pólit, *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Puebla, Cajica, 1960, p. 38.

predicadores de Quito —escribe González Suárez— no dejaban también de profanar la cátedra sagrada con lisonjas y adulaciones a los poderosos”;¹² y *La conquista de Menorca*, que según historiadores y críticos es el gran poema épico de nuestra Colonia, fue compuesto por un jesuita ecuatoriano del extrañamiento, José Orozco (“único poeta colonial digno de ese nombre”, si creemos a González Suárez), con el fin de ganarse la simpatía y el socorro de un “grande de España”.

En cuanto al padre Aguirre, ni el “patriótico” ensayo de Zaldumbide —en donde pretende demostrar la “profundidad” de este poeta— lo salva. Su contenido metafísico apenas si es más original y genuino que la ramplona glosa zaldumbideana que como muestra transcribimos:

¿Qué vale entonces vida tan mortal que sólo es lenta agonía? Vivir muriendo ¿es vivir? ¿No es más bien morir largamente, hasta nacer quizá un día, de veras según la fe, a la ciencia y principio del ser? La muerte, ¿no es así muerte y nacimiento, cuando se acierta a morir?¹³

De esta literatura colonial puede decirse que, en rigor, ni siquiera es significativa sino meramente *indicial*: señala, indica, remite a una *situación* con la que el hombre-autor se confunde en forma total (a tal punto que una sociología de estas obras llega prácticamente a agotarlas), y más allá de la cual no se advierte ningún espesor, ninguna personalidad, ningún afán creador. En ella encontramos escritores arribistas alienados en el servicio al colonizador, o colonizadores cumpliendo con su “pacificadora” misión:

¹² Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, tomo VIII, Quito, ESPEL, 1967, p. 88. Es interesante la crítica de este autor a la oratoria sagrada colonial (numeral 4 del tercer capítulo).

¹³ En Aurelio Espinosa Pólit, *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos*, op. cit., p. 325.

La autoridad volvió a restablecerse y fue posible la continuación de la vida civil por medio de la ley. Este recuerdo histórico está probando suficientemente el grado de atracción que tuvo la elocuencia de Aguirre, a pesar de cuantos reparos puso en contra de ella el malhumorado Espejo.¹⁴

¿Qué más pruebas pueden pedirse, efectivamente, de la eficacia de la palabra colonial y del papel social del escritor? Poeta, su misión consistía en distraer; orador sagrado, tenía que atraer y contraer. En ambos casos, era una pieza de la maquinaria de colonización: servil, fiel, arribista, adulador, vacío, superficial, nos ha dejado una herencia que aún en nuestros días es difícil repudiar.

Toda esta literatura no fue más que una *coartada*: un esfuerzo del colonizador por eludir su *hic et nunc*. Y eso explica, por ejemplo, su empecinamiento en ostentar “erudición”: habitante de un mundo “bárbaro”, tenía que, como muchos críticos y ensayistas de hoy, poner en evidencia su calidad de miembro de la “civilización” citando, pertinente o impertinente, a cualquier autor “universal”, leído o no. Y aquello explica también el auge del culteranismo, así como el lenguaje engolado, abstruso de los sermones:¹⁵ discursos destinados a una imaginaria exportación (hasta ahora muchos ecuatorianos escriben como si fueran a ser leídos en el exterior, lo que no ocurre justamente por esa razón), los segundos no eran eficaces aquí por su contenido —más o menos indiferente para un pueblo que ni siquiera conocía a fondo el español o lo desconocía en forma total—, sino por ser anuncio (y recuerdo) de la consiguiente represión.

¹⁴ Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, op. cit., p. 400.

¹⁵ “Los predicadores de Quito gustaban de antítesis sorprendentes y proposiciones más ingeniosas que sólidas; hacían mucho uso de circunlocuciones conceptuosas y de metáforas oscuras, temiendo la sencillez y huyendo adrede de la naturalidad [...]”. Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, op. cit., p. 88.

LAS ARTES COLONIALES

Antes de pasar a las manifestaciones literarias pre y postindependentistas, es necesario consignar algunas reflexiones sobre las artes plásticas coloniales que, según el decir corriente, tanto renombre habrían dado al arte “ecuatoriano”.

Tenemos, en primer lugar, la “gran” pintura. Todos esos “mártires lacerados y gangrenosos (pintados) bajo la torva vigilancia de los mastines del Santo Oficio” (Raúl Andrade),¹⁶ sobre los cuales uno se pregunta dónde reside finalmente su valor artístico. Para salir de dudas, quien no lo es recurre al criterio de los entendidos; mas sucede que la inquietud aumenta entonces, en vez de disiparse. Parece existir en el fondo un grave malentendido, que ni siquiera se anuda en torno a la manera de valorar particularmente cada obra, sino, lo que es más grave, alrededor de la concepción misma de *arte*. En resumidas cuentas, los críticos sigloventinos del Ecuador elevan a la categoría del baremo estético la habilidad imitativa, y más que en términos de creación plantean el problema artístico en términos de *reproducción* (no de la realidad, por supuesto, sino de otras obras de arte). Sólo así se explica que José Gabriel Navarro, con no disimulado orgullo, afirme de la más grande figura colonial lo siguiente: “Desconcierta, verdaderamente, la pintura de Miguel de Santiago. Muchas veces se creyó que este insigne pintor fuese español”.¹⁷ Pero a nosotros nos desconcierta más todavía que este “insigne crítico” fuese ecuatoriano, y que siéndolo, hallara mérito artístico en el don de sus compatriotas de carecer en tal grado de personalidad.

Por su parte, el padre Vargas se ufana de la capacidad de “asimilación” del artista nativo, y no vacila en afirmar en el mismo libro, por un lado, que: “En muchos casos el cliente imponía al pintor un modelo establecido, que podía ser el grabado de un libro o la reproducción de una imagen de culto”, por lo que “*debieron*

¹⁶ Raúl Andrade, *El perfil de la químera*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951, p. 79.

¹⁷ José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, op. cit., p. 172.

ser pocos los casos en que el pintor desarrollase una idea personal"; y, por otro, que: "[...] la fe inspiraba las obras del arte [...]".¹⁸

Es curioso notar cómo el enjuiciamiento de estas manifestaciones coloniales fue a veces más severo en el siglo pasado: "[...] la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el terreno servil de la imitación. Pero ahora ella se lanza a la invención y la originalidad para tomar un carácter nacional", afirmóse en 1852;¹⁹ y aunque lo enunciado en la segunda parte no haya tenido cumplimiento cabal en aquel entonces, el juicio sobre el arte de la Colonia nos parece acertado. Pues la "inspiración" de la que habla el padre Vargas produjo finalmente una pintura de la que más ausente no puede estar la particularidad americana, y no sólo en el sentido trivial de ausencia de "temas" locales, sino —y eso sí es grave— como falta de sensibilidad original.

Si algo refleja el arte colonial del medio en que se produjo, no es otra cosa que una total alienación: técnica, cromática, temas, todo nos remite a una situación existencial poblada de manos indias y mestizas produciendo dioses blancos con todos los detalles blancos exigidos por el blanco colonizador.²⁰

¹⁸ José María Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana*, op. cit., pp. 158 y 176. En cuanto a la capacidad de asimilar, igual virtud se ha señalado en el poeta Aguirre: "No se le puede negar, junto a la capacidad de asimilación y a la habilidad con que imita los más variados estilos, etc.", comenta el argentino Carilla (citado por Zaldumbide en su estudio sobre Aguirre para la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, op. cit., p. 380). Y, por lo que es de la inspiración de la fe cristiana al indígena, eso sabe casi a ironía en este momento en que todos hablan de poblaciones "marginales", o sea, aún no integradas a la cultura europea.

¹⁹ José María Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana*, op. cit., p. 472.

²⁰ Para que no se nos acuse de *parti pris* en contra de la pintura colonial, transcribamos la opinión del director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid: "Si el arte virreinal se midiera hoy por lo que nos han dejado la escultura y la pintura no pasaría de ser un pobrísimo apéndice del arte peninsular, ingenuo, primitivo y provinciano, que apenas reclamaría el interés de algunas personas curiosas, de escasos especialistas dedicados a fenómenos marginales y de algunos *snoobs* gustosos de lo que signifique primitivismo y rudeza. Pero, en cambio, la arquitectura [...]" (Fernando Chueca Goitia, "Inventario de la arquitectura hispanoamericana", en *Revista de Occidente*, Madrid, mayo de 1966, p. 242).

Hasta cierto punto, el caso de esta pintura es semejante al de la poesía del mismo período. Pero hasta cierto punto solamente, porque si el itinerario de la segunda muestra cómo “fue cultivándose el conquistador rudo”, la primera indica, en cambio, cuánto fue aniquilada la sensibilidad vernácula. Lo cual nos invita a escribir algunas líneas sobre la suerte del artista colonial.

SITUACIÓN DEL ARTISTA COLONIAL

Refiere González Suárez, en el último tomo de su obra principal, que los estudiantes nobles del colegio jesuita de San Luis habían sido dispensados de asistir a los divinos oficios, esto es, de acolitar en la Catedral, “a pesar de su ponderada religiosidad [...], tan hondamente grabada tenían en su alma la idea errada de su nobleza que la creían empañada con cualquiera clase de trabajo, aunque fuera hecho en servicio del culto divino”.²¹

Bien; si acolitar era ya considerado por la nobleza como un bajo menester, ¿qué no se pensaría de la dedicación a las artes plásticas en que las manos habían de ensuciarse al contacto de los pinceles, o encallecer en el manejo del buril? Ellas fueron, por esa razón, dejadas al afán de los blancos pobres, de los mestizos, de los indios. Un Hernando de la Cruz, casquivano metido a hermano jesuita —digo bien a hermano, no a padre—, o un Miguel de Santiago, blanco pobre al iniciar su carrera, y menos todavía un Caspicara, un Pampite u otros indios y mestizos, no son precisamente miembros de la aristocracia ni ostentan ese estatuto de privilegio que la Colonia acuerda al eclesiástico-escritor. Los últimos son más bien gente de pueblo, como ahora diríamos.

Así que no debe incurrirse en el error de asimilar arbitrariamente la situación del artista a la del escritor. Si escribir era, en tiempos “virreinales”, un medio de ascender al nivel superior, esculpir o pintar apenas fueron maneras de escapar a la peor condición. Para decir la verdad, ni siquiera puede afirmarse que

²¹ Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, op. cit., p. 19.

haya existido un estatuto de “artista” en la sociedad colonial —al menos no existió en el sentido que le acordaríamos hoy—. Fueron las artes consideradas como oficios artesanales; como tales constaron, junto a otros oficios, en el programa del colegio popular San Andrés, al comenzar la Colonia, y como tales las hallamos, al finalizar la misma, en el programa de enseñanza del taller de los maestros indígenas Sangurima. (Por eso no es raro encontrar cuadros sin firma alguna; tan poca importancia se acordaba a la persona del pintor o escultor).

Esto no iba, naturalmente, sin inconvenientes. Si el artista plástico era un artesano, y *en situación colonial*,²² el papel que la sociedad le asignaba no consistía en crear, ni siquiera en innovar. Su labor tenía que limitarse a ejecutar servilmente los pedidos y, como en la poesía, aunque por razones un tanto distintas, la inspiración estaba aquí también por demás. En los contratos se estipulaba hasta el último detalle: tamaño, disposición de elementos, colorido, matiz —a veces hasta se le señalaba la estampa de la que debía copiar—, y los “tratados” de pintura eran verdaderos *recetarios* de la materia en cuestión. Las posibilidades del arte de entonces estaban, pues, rigurosamente codificadas, y la libertad del artista (como las otras libertades), no sólo limitada por los cuatro costados: simplemente era una noción desconocida en aquel momento cultural.

No debe sorprendernos, por ende, que “los indios del callejón interandino, sin la vigorosa tradición de los de México y el Cuzco, no imprimieran su carácter vernáculo a las obras que realizaron bajo la dirección de los españoles”; ni que “en este aspecto [haya] sido nota característica del artista quiteño la facilidad de asimilar las corrientes europeas del arte”.²³ ¿Qué otra cosa podía hacer?

²² Insistimos en el particular porque, en otras circunstancias, un artesano puede ser perfectamente un creador. Y el que en el Ecuador ha trabajado para sí, para los suyos, efectivamente lo es —arte propiamente popular—.

²³ José María Vargas, “Quito y su mensaje de cultura”, en *Revista de la CCE*, No. 21, enero-diciembre de 1959, pp. 52 y 57. Lo referente a la capacidad de “asimilación” es controvertible: si este término se entiende en el sentido prestado por la fisiología a las ciencias de la cultura (y no cabe proceder de otra manera),

Sorprende más bien que en esa situación de superdeterminismo se hayan deslizado, de cuando en cuando, asomos de una empeñada vocación de libertad.

LA ARQUITECTURA COLONIAL

Como no podemos pasar por alto la arquitectura colonial, comencemos diciendo que sería necio pretender negarle valor artístico. Allí están, por si quisiéramos hacerlo, tantos monumentos verdaderos para contradecirnos. ¿Por qué, entonces, la misma situación histórica produjo una pintura pobre y una rica arquitectura?

La explicación tenemos que buscarla en la índole diferente de las dos artes. Primeramente, recordando que toda arquitectura, aun la religiosa, es funcional y tiene, por lo mismo, que adaptarse a las circunstancias físicas y sociales de cada lugar. Es lo que le confiere, en todos los casos, un mínimo siquiera de autenticidad. A este hecho debemos las pocas originalidades de nuestra arquitectura, que no significan necesariamente aporte humano de América sino, en más de una vez, acertada respuesta del europeo al desafío de la situación local.

En segundo término, vale tener presente que mientras la originalidad de la pintura es en buena parte originalidad de *ejecución* (el boceto sólo puede darnos una idea muy débil de lo que el cuadro será), en la arquitectura la originalidad reside *sobre todo* en la *concepción*. Ahora bien, dicha concepción fue en el Ecuador casi siempre europea, y así tenemos un mensaje arquitectónico colonial extranjero pero vigoroso, en la medida en que cabe en

de “convertir en substancia *propia* los materiales que se toman del exterior”, ciertamente no hubo tal asimilación—hasta ahora el indígena no hace suyos los valores culturales que le obligó a aceptar exteriormente el conquistador español—. Por lo demás, la cultura, o, mejor dicho, *las culturas* vernáculas sufrieron ya un fuerte sacudón con la dominación incásica. Recuérdese, y con asombro, que Tomebamba, por ejemplo, fue levantada a imagen y semejanza del Cuzco, y, si creemos a los cronistas, hasta con piedras desde allá traídas... (Al respecto, véase Gabriel Cevallos García, *Visión teórica del Ecuador*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Puebla, Cajica, 1960, p. 64).

este terreno, sin mayores riesgos cuando media habilidad ejecutiva, encargar a otros de su *emisión*.

En cambio, la pintura es un monótono mensaje, emitido no siquiera directamente a partir de un código europeo —que el americano jamás llega a manejar—, sino a partir de otros mensajes: lo que hace que los llamados nuestros sean en verdad submensajes, *recados* que han perdido la emoción vital de la primera emisión.

DOS PALABRAS SOBRE LA ESCULTURA

El caso de la escultura es un tanto distinto: en ella pueden descubrirse algunos rasgos originales porque, como anota Navarro: “Nuestros escultores trabajan de memoria, de manera que las imitaciones de las estatuas españolas no podían nunca ser serviles”. Mas dicha originalidad es también limitada. El mismo autor escribe: “Los escultores quiteños, además de seguir los tipos de escultura tradicional española, inventaron nuevos modelos que quitan, *en parte*, la impersonalidad característica de las escuelas”. Y: “La estatuaria quiteña adquirió *cierta* originalidad, separándose *un poco* del tipo de imágenes creadas por los escultores españoles de los siglos XVI y XVII”.²⁴

Además, la imaginería se encuentra en el límite del llamado gran arte y de las artes populares, lo cual le permitió disfrutar, en parte siquiera, de la libertad de creación propia de las segundas, en donde —repetimos— quien las hace no se ve constreñido a la fiel ejecución de pedidos.

EL “COMPROMISO” COLONIAL

Quien aprecie de manera superficial el arte de la Colonia, podrá pensar que no hay muestra mejor de arte “comprometido”. Todas las apariencias inducen a creerlo: la intención originaria de que “aquellas imágenes [fueran] una manera de escritura que

²⁴ José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas, op. cit.*, pp. 184 y 197. Las cursivas son nuestras.

representaba y daba a entender a quien representaba”²⁵ y, de ese modo, medio idóneo de comunicación. Luego, la existencia de un ambiente propicio para que tal designio pudiera hacerse realidad: los espectadores (fieles) estaban aparentemente familiarizados con la simbología católica, y cuando algo quedaba por descifrar, allí estaba el guía (fraile de barrio) para ayudarles. En fin, público receptor del “mensaje” no faltaba, pues la sala de exposiciones era nada menos que la iglesia o el convento, lugares obligados de reunión. Pero además, y por si todo lo anterior fuera poco, disponíase de aquellos recetarios (clave), que evitaban que la unidad simbólica fuera disolviéndose y, con su deterioro, destruyéndose el sistema socializado, codificado de comunicación.²⁶

Se dirá, además, que el arte cristiano de Europa se produjo en una situación similar; pero nosotros creemos que no existe tal similitud. Aquél tiene, cierto es, una temática —su temática— limitada y semejante a la del *nuestro; posee, asimismo, su repertorio simbólico* y sus reglas. Pero se diferencia del producido aquí precisamente en eso: en que dichos elementos pueden llamarse *suyos* con propiedad. Son creación espontánea, a través del tiempo, de los mismos europeos, y reflejan por ende *su cosmovisión*. Entonces, aun cuando no exista en cada caso creación individual de símbolos, habrá desarrollo de la *creación social* y, al pintar o esculpir la imagen de un santo cualquiera, un europeo siempre estará diciéndonos algo sobre su cultura, su pueblo y su raza. En cambio, cuando un aborígen americano se dedicaba a igual quehacer, no hacia más que rendir culto a la imagen —por otros idealizada, pues ni siquiera en este proceso tenía injerencia— del conquistador. Con el mismo acto con que el artista de Europa rendía testimonio de su relativa libertad, el de América ratificaba su absoluta alienación (“elegirse” artista era, para el indígena de aquí, una de las tantas maneras de objetivar su enajenación).

²⁵ Según la aclaración del primer sínodo celebrado en Quito, en 1570.

²⁶ Un ejemplo de esos recetarios: “Hombre piadoso: semblante alegre, color *blanco* y puro ojos carrosos umedos, la narís vien sacada, derecha, no agulileña, buena proporción corporal” (transcrito por José María Vargas en *Arte quiteño colonial*, Quito, Imprenta Romero, 1944, p. 328).

Nosotros creemos que sí puede haber arte comprometido, y que el recurso a una simbología socializada *no se opone a la libertad de creación*, pero siempre que tales símbolos sean producidos espontáneamente por la sociedad, o por artistas que, interpretando el sentir del grupo al que quieren llegar, despierten con sus motivos plásticos vivencias colectivas en el espectador, hasta conseguir que éste aporte todos los elementos necesarios para que la obra adquiera plena significación. Todo esto, en condiciones de libertad, que no pueden darse sino cuando el artista participa de un credo común o hace uso de su legítimo derecho de rebelión.

Pero como nuestro arte colonial no nace ni de la rebeldía ni de la comunión, es una actividad mediatizada a la que llamamos *arte* sólo en atención a algún afortunado *desliz* de originalidad, o prestando a quienes pintaban una intención creadora, que en realidad no fue más que accesoria o casual.