

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**Construyendo la “Pequeña Nación”: El Discurso
Cultural de Benjamín Carrión y su Influencia sobre las
Artes Plásticas (1941-1957)**

Proyecto de Investigación

Erika Johanna Rosado Valencia
Carrera de Artes Liberales

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de Licenciada en Artes Liberales

Quito, 8 de diciembre del 2016

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANIDADES

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Construyendo la “Pequeña Nación”: El Discurso Cultural de Benjamín
Carrión y su Influencia sobre las Artes Plásticas (1941-1957)

Erika Johanna Rosado Valencia

Calificación:

Nombre del Profesor, Título Académico

Consuelo Fernández-Salvador, Ph.D.

Firma del profesor

Quito, 8 de diciembre del 2016

DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Erika Johanna Rosado Valencia

Código: 00112508

Cédula de Identidad: 171903019-7

Lugar y fecha: Quito, 8 de diciembre del 2016

A mis padres,
por haberme brindado su apoyo incondicional para la realización de mis estudios.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera ofrecer mis más profundos agradecimientos a Consuelo Fernández-Salvador, cuyos valiosos aportes y enseñanzas fueron fundamentales para la realización de este trabajo.

Asimismo, agradezco a Ignacio Dávila, por haberme brindado útiles recomendaciones.

RESUMEN

Tras la firma del Protocolo de Río de Janeiro en 1942, la producción artística en el Ecuador se vio gravemente constreñida por un discurso de carácter cultural y político, que tenía como fin la inserción del Ecuador dentro de un plan nacional de modernización y desarrollo. El discurso, resumido en la teoría de la “Pequeña Nación”, y el que sostiene esencialmente sobre la ideología del mestizaje, se encontró en manos de la figura intelectual de Benjamín Carrión, quien se encargó de su materialización a través de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, como unidad rectora de la producción cultural y artística. La ideología del pensador, promovida a través de las políticas culturales de la institución, pasó a convertirse en el principal eje temático tras los conceptos expresados en la pintura, por aquellos artistas que recibían el apoyo institucional de la Casa de la Cultura. Es así que las artes plásticas conformaron un medio de socialización de un discurso cultural con altas implicaciones políticas, al servicio de un proyecto modernizador a nivel estatal. La presente investigación se centra en determinar los paralelismos entre la teoría de la *Pequeña Nación*, de Benjamín Carrión y el contenido de las artes plásticas durante su presidencia de la Casa de la Cultura. A partir de una amplia investigación bibliográfica la autora analiza las obras de Eduardo Kingman, Diógenes Paredes, Galo Galecio y Oswaldo Guayasamín en relación con los tópicos fundamentales de la ideología del pensador.

Palabras Clave: Benjamín Carrión, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Identidad Nacional, Nacionalismo, mestizaje

ABSTRACT

After the signing of the Protocol of Rio de Janeiro in 1942, artistic production in Ecuador was markedly constrained by a cultural and politic discourse, which pretended to insert Ecuador into a national plan of modernization and development. The discourse, summarized in the theory of “The Small Nation”, and based on the ideology of *mestizaje*, was led by the intellectual Benjamin Carrión, who took charge of its materialization through the foundation of *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, as the guiding institution of cultural and artistic production. The thinker’s ideology, promoted by cultural policies of the institution, did not take long to become the main topic behind the concepts expressed by the paintings of the artists who received direct support from the institution. In this way, the plastic arts became a means to socialize a cultural discourse charged with several political implications, in service to a national project of modernization. The following research focuses on drawing parallels between, Benjamin Carrion’s theory of “The Small Nation” and the content expressed by plastic arts, during his presidency of Casa de la Cultura. Through broad bibliographic research, the author analyzes the works of Eduardo Kingman, Diógenes Paredes, Galo Galecio and Oswaldo Guayasamín in relation to the fundamental topics of the thinker’s ideology.

Key Words: Benjamín Carrión, Ecuadorian Casa de la Cultura, National Identity, Nationalism, mestizaje

CONTENIDO

CONTENIDO.....	8
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPITULO 1: EL DISCURSO COMO SUCITADOR DE LA IDENTIDAD NACIONAL	
NACIONAL.....	14
1.1 Conceptualización del discurso.....	14
1.2 Nación, Nacionalismo e Identidad Nacional como productos de la acción discursiva.....	19
CAPITULO 2: HACIA LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL DISCURSO NACIONAL: LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA, ANTECEDENTES HISTORICOS Y CULTURALES	
2.1 La Revolución Juliana.....	25
2.2 La Revolución Gloriosa.....	28
2.3 Debates culturales (1941-1944).....	31
2.4 La Casa de la Cultura Ecuatoriana.....	35
CAPITULO 3: CONSTRUYENDO “LA PEQUEÑA NACIÓN”: EL DISCURSO CULTURAL DE BENJAMÍN CARRIÓN Y SU INFLUENCIA SOBRE LAS ARTES PLASTICAS	
3.1 La cultura como “espacio de neutralidad”: El Tradicionalismo Patrimonialista de Benjamín Carrión.....	42
3.2 Los intelectuales y artistas, héroes de la “patria en peligro”.....	44
3.3 “La Pequeña Nación” y su influencia sobre las artes plásticas: una mirada a Eduardo Kingman, Diógenes Paredes, Galo Galecio y Oswaldo Guayasamín.....	47
3.3.1 Sobre la posición del hombre frente a la tierra.....	49
3.3.2 Sobre la reafirmación orgullosa del clima nacional.....	57
3.3.3 Sobre la recuperación del pasado histórico y el amor por la libertad.....	65
3.3.4 Sobre el mestizaje.....	72
CONCLUSIONES.....	83
ANEXOS.....	89
BIBLIOGRAFIA.....	99

TABLA DE ILUSTRACIONES

1. El Beso, 1947.....	89
2. La Cajonera, 1951.....	90
3. Festival, 1955.....	91
4. La Industria, 1944.....	92
5. Los Forjadores de la Cultura Nacional, 1947.....	93
6. La Conquista, 1947.....	94
7. Curiquingues, 1955.....	95
8. Los Cuatro Puntos Cardinales, 1946.....	96
9. La Corrida, 1947.....	97
10. Ecuador, 1952.....	98

INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XX, la teoría de “La Pequeña Nación” revolucionó el discurso cultural en el Ecuador. Dicha teoría, dominada por la figura de Benjamín Carrión, articulada y regimentada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, surgió como la respuesta intelectual frente a la derrota militar del Ecuador ante Perú, y la pérdida territorial amazónica tras la firma del Protocolo del Río de Janeiro en 1942. La derrota moral sufrida por los ecuatorianos en ese entonces, dio paso a la aparición de un proyecto cultural de carácter nacional, comprendido en *La Pequeña Nación*, y resumido en el lema “Volver a tener Patria”, un llamado a los ecuatorianos a concebir *La Patria Nueva*, “en grandeza moral e intelectual”, y principalmente a “la recuperación del orgullo patriótico”, a través de la reconstrucción de una identidad nacional renovada (Carrión, 1988, pág. 168).

El discurso cultural de Benjamín Carrión, apoyado por la presidencia de Velasco Ibarra y oficializado por el respaldo institucional de la CCE, se articuló primordialmente alrededor del mestizaje, como parte de un proyecto Estatal modernizador, que tenía como finalidad la superación de las condiciones locales de subdesarrollo. De esta manera, se concede a Benjamín Carrión el rol de producir las legitimaciones simbólicas del nuevo estado nacional en construcción, a través de la rectoría y regulación de la producción artística desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Polo, 2002).

La aparición del nuevo régimen discursivo, deviene en la noción de que los procesos culturales, son a la vez procesos altamente políticos, constreñidos por aparatos institucionales y sujetos a discursos oficiales con finalidades políticas definidas. Al observar este hecho, la presente investigación tiene como finalidad determinar las formas en las que el discurso cultural de Benjamín Carrión, promovido desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana, influyó sobre las artes plásticas, con el fin de servir al nuevo proyecto nacional de unificación y

redefinición de la Patria. Esto, durante 1941 y 1957, años en los que su discurso estuvo en boga y en varios de los cuales el intelectual ocupó la presidencia del Casa de la Cultura.

Para abarcar esta problemática de manera exitosa, se busca ahondar primero en cómo la Nación y consecuentemente la Identidad Nacional, resultan ser construcciones discursivas, dentro del contexto del Estado, correspondientes a sus circunstancias históricas y políticas particulares; y en segundo lugar, cómo la aparición e institucionalización del discurso de La Pequeña Nación, es netamente la consecuencia de una serie de enfrentamientos que venían sucediendo dentro de la esfera política y cuyo resultado se manifestó sobre la producción cultural y artística.

La presente constituye una investigación de tipo analítica, que según Hurtado “tiene como objetivo analizar un evento y comprenderlo en términos de sus aspectos menos evidentes” (1998, pág. 255). Este tipo de investigación se concentra primordialmente en “reunir varias cosas de modo que conformen una totalidad coherente, dentro de una comprensión más amplia de la que se tenía al comienzo” (pág. 255). De esta manera, el presente trabajo tiene como finalidad encontrar los paralelismos existentes entre la obra de Benjamín Carrión y el contenido de las obras pictóricas promovidas por la Casa de la Cultura, análisis que se hace posible, únicamente tras la comprensión del producto artístico como la simbolización de un orden social establecido y legitimado en función de los intereses del Estado Nacional.

La investigación se fundamenta principalmente en una estrategia de revisión bibliográfica, la que consiste en “la observación sistemática, rigurosa y profunda del material bibliográfico de cualquier clase” (Palella, 2012, pág. 87). Cuando el investigador opta por este tipo de estudio, “utiliza documentos, los recolecta, selecciona, analiza y presenta resultados coherentes” (pág.87). De esta forma se prosigue a la revisión de fuentes secundarias como libros, estudios, investigaciones y otros documentos académicos pertinentes al tópico de

investigación. También se hace uso de material visual respecto al que se analiza el contenido de las obras de arte. Cabe mencionar, que para llevar a cabo un análisis conciso, se hace la selección de la obra de cuatro artistas particulares: Eduardo Kingman, Galo Galecio, Oswaldo Guayasamín y Diógenes paredes, quienes recibieron el apoyo institucional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y cuyo trabajo fue exhibido en el Salón Nacional de Bellas Artes.

El trabajo se encuentra dividido en tres secciones. El primer capítulo tiene como objetivo ubicar al lector dentro de las discusiones teóricas que se han dado respecto al Estado Nación y la Identidad Nacional como construcciones discursivas. Se apunta también a explicar las formas en las que estas categorías son promovidas por sujetos de corte público, desde aparatos institucionales y socializadas a través de la producción cultural.

El segundo capítulo, se enfoca en el caso particular del discurso de la Pequeña Nación. En este se procede a explicar la Revolución Juliana y la Gloriosa, como las circunstancias sociales e históricas que conllevaron a la aparición de un amplio debate cultural sobre aquello que debía conformar la identidad ecuatoriana. Se plantea que la Pequeña Nación aparece como respuesta ante dichos enfrentamientos políticos y culturales, y se explica además, las forma en la que este discurso es legitimado desde la rectoría de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

El tercer capítulo explica brevemente las políticas culturales aplicadas por Benjamín Carrión y el rol que concede al artista como sujeto clave para la construcción de la cultura nacional. El objetivo principal del capítulo es el análisis de las interacciones entre el concepto de identidad nacional del pensador y el contenido de las obras de los pintores escogidos. En esta última sección se analiza el contenido pictórico en base a cuatro componentes fundamentales del discurso del pensador: sobre la historia, la industria nacional, la geografía y el mestizaje.

La presente investigación ofrece una perspectiva crítica sobre las percepciones que los sujetos guardan respecto a la Nación y las formas en las que se identifican con ella. En el caso particular del Ecuador, Benjamín Carrión, constituye un personaje ampliamente conocido por ser “el fundador de la cultura nacional”, la Casa de la Cultura Ecuatoriana lleva su nombre, y muchas de sus reflexiones respecto a la identidad ecuatoriana tienen gran resonancia en cuanto a lo que sus coterráneos consideran les constituye esencialmente como sujetos patrióticos. Este estudio se aleja de la tradicional comprensión sentimentalista del nacionalismo y apunta a que la cultura nacional es una categoría construida desde una posición hegemónica, en conjugación con los intereses particulares del Estado.

Ya que la Identidad Nacional es inscrita en la mente de los individuos, a través de la representación simbólica por parte de organismos con filiación estatal; el estudio da cuenta de que las instituciones culturales también pertenecen dentro del marco de organismos, desde los cuales se inscribe un orden social preestablecido. Esto conlleva a recapacitar sobre el hecho de que la producción artística, resguardada por la Casa de la Cultura y considerada *distintivamente ecuatoriana*, no apareció precisamente como una expresión libre y arbitraria por la cual los artistas formularon los atributos inherentes a la *ecuatorianidad*, sino que esta producción fue gravemente constreñida por los discursos oficiales y el ejercicio del poder político de ese entonces.

CAPITULO 1: EL DISCURSO COMO SUCITADOR DE LA IDENTIDAD NACIONAL

1.1 Conceptualización del discurso

Definir el término *discurso* significa introducirse en un amplio debate que ha sido abarcado desde varias disciplinas como la filosofía, la antropología, la psicología o la lingüística, por mencionar algunas. A pesar de existir múltiples definiciones del mismo término se pueden evidenciar dos tendencias particulares por las cuales éste es explicado: la forma gramatical, que se enfoca en los recursos lingüísticos usados por el sujeto para llevar a cabo una acción comunicativa; y otra de un corte más funcional, por la cual no se entiende al discurso únicamente como una acción comunicativa, sino como un dispositivo de producción social.

Definir al discurso como un dispositivo de producción social es lo que muchos autores han llegado a reconocer como “el giro lingüístico” del discurso, lo que implica dejar de limitarse únicamente a las formas lingüísticas por las cuales se transmite un enunciado, y comprender el lenguaje por sus repercusiones sociales a través de la actividad discursiva (van Dijk, 1999). Lupinicio Iñiguez, docente de la universidad autónoma de Barcelona, brinda una clara definición del lenguaje desde esta perspectiva:

"El lenguaje es la condición misma de nuestro pensamiento para crear la realidad. El giro lingüístico, por lo tanto, afirma que para entender tanto la estructura de nuestro pensamiento, como el conocimiento que tenemos del mundo, es preferible mirar hacia la estructura de nuestros discursos en lugar de escudriñar las interioridades de nuestra mente" (Iñiguez, 2006).

Esto quiere decir que se considera al discurso como una herramienta a través de la cual el sujeto es capaz de incidir en la realidad, otorgar un determinado orden y significado a las

cosas y por lo tanto generar notables consecuencias materiales. Otros autores también han buscado corroborar este entendimiento del discurso como Michael Halliday, lingüista precursor de la gramática funcional, quien lo define como:

“un evento sociológico, a través del cual los significados que constituyen el sistema social se intercambian. El agente individual es, en virtud de su pertenencia al grupo, un ‘creador de significado’, alguien que *significa* (*one who means*). A través de sus actos de significado, y de los de otros individuos, la realidad social es creada, mantenida en buen orden, y continuamente configurada y modificada” (Halliday, 1977).

Esta cita de Halliday resume con claridad las premisas básicas de este acercamiento hacia el discurso: El discurso no solo refleja una forma de ver el mundo, sino que también es un medio de construcción de la realidad a través del cual se generan efectos sociales significativos. Los significados construidos por el discurso responden a categorías dinámicas, sujetas a los contextos sociales e históricos de las que éstas emergen: “Todo enunciado por parte de un sujeto es histórico y está históricamente condicionado” (Iñiguez, 2006). De aquí que los discursos pasan por procesos de cambio constante en dependencia de los sujetos quienes los articulan y la época en la cual estos se generan.

Esta cualidad socio-histórica del discurso puede ser apreciada claramente en el Ecuador y las diversas formas que el discurso sobre la identidad nacional se ha articulado en diferentes épocas. Las luchas anticoloniales en el siglo XIX cedieron el paso a un discurso nacional “basado en la idea de un pueblo común, de una comunidad unida en su independencia política de España y Portugal” (Radcliffe & Westwood, 1999, pág. 27), y promovido por los “pioneros criollos” que serían los próximos a tomar las riendas de los altos cargos políticos. En épocas posteriores, durante el periodo Republicano, la restauración del estado y la reunificación política del país lograda por García Moreno, le brindarían a su gobierno el capital necesario para promover un discurso de modernización desde un posicionamiento ultra conservador: “Le correspondió a García Moreno (1861-1875) intentar

esta modernización a través de un Estado oligárquico, legitimado por una ideología teocrática unificadora donde todo fue impuesto desde arriba y sin ninguna preocupación de generar un consenso nacional entre la gran masa de la población” (Carrasco citado en Traverso, 1998, pág. 100). La primera mitad del siglo XX constató como otro periodo importante para la construcción del discurso de lo nacional, y en el cual se basa la presente investigación. En 1942, tras la firma del protocolo de Río de Janeiro se agravó la necesidad de formar una identidad nacional sólida y unificadora, lo que conformaría el ambiente propicio para que Benjamín Carrión, a través de la Casa de la Cultura propusiera un discurso cultural totalizante, que propiciaba el mestizaje como trasfondo elemental de la identidad nacional.

Volviendo a las premisas básicas del discurso, es esencial desarrollar la idea de un sujeto “creador de significado”, reconocer los medios por los cuales el sujeto articula el discurso y aún más importante ubicar quién es el “sujeto” articulador del mismo.

Para comprender el rol del sujeto como articulador del discurso, primero se debe identificar que el discurso, además de ser una herramienta para la construcción de la realidad, es principalmente un enunciado que se emite desde una ideología o posición particular, relativa a las condiciones socio-históricas de las cuales este emerge (Iñiguez, pág. 97). Sin embargo, desde la perspectiva social del discurso, no cualquier enunciado puede ser considerado como tal: “constituirán un discurso aquellos enunciados que han sido construidos en el marco de instituciones que constriñen fuertemente la propia enunciación. Es decir enunciados a partir de posiciones determinadas, inscritos en un contexto específico y reveladores de condiciones históricas, sociales, intelectuales, etc.” (Iñiguez, pág. 102). O en otras palabras, el discurso es formulado a través de instituciones que a su vez cumplen la función de limitar el marco de regulación y articulación del mismo.

Al ser las intuiciones los medios por los cuales se articula el discurso, se debe acotar que el sujeto enunciante no puede ser abordado desde su carácter individual y subjetivo, sino

desde su posición en relación a las instituciones que le dan la cualidad de “sujeto”, o en palabras de Iñiguez “de acuerdo a su posición respecto a los lugares de enunciación”.

“Los lugares de enunciación suponen instituciones de producción y de difusión del discurso específicas. No obstante, no deben entenderse por institución únicamente estructuras formales como la iglesia, la justicia, la educación u otras similares. Se trata más bien de considerar como institución todo aquel dispositivo que delimita el ejercicio de la función enunciativa, el estatus del enunciador y de los destinatarios, los tipos de contenidos que se pueden decir, las circunstancias de enunciación legítima para tal posicionamiento” (Iñiguez, pág. 103).

Refiriéndose al sujeto y a su carácter constructivista, Santiago Ruiz indica que éste “va construyendo cierta configuración de la realidad, cuyo estatus de veracidad corresponde con su estado en las relaciones de poder, y concretamente, con los discursos de los grupos sociales dominantes en cada campo, con las posiciones discursivas hegemónicas en el sentido *gramsciano* de la palabra” (Ruiz, 2013). Lo que sugiere que través de los discursos se evidencian las relaciones de poder existentes en el seno de una sociedad, ya que únicamente aquellos que parten desde una posición hegemónica son legitimados y logran incidir a nivel estructural, tal cual lo respalda Marta Traverso: “El privilegiar unas visiones sobre otras tiene forzosamente consecuencias políticas y sociales y parte del conocimiento de que los discursos tienen poder de construir las formas sociales de manera opresiva para ciertos grupos” (Traverso, 1998, pág. 143). Por lo que se concluye que lo que el discurso establece como realidad está estrechamente ligado al poder e intereses de quienes lo articulan.

Siguiendo con el mismo argumento y remitiéndose a Pierre Bourdieu, Ruiz afirma que el poder de definir qué sujetos encajan dentro de lo “normal” o lo “desviado”, lo “legal” o “ilegal”, o cualquier otro término de categorización dentro de un conjunto social, está en manos de quienes han ganado en la lucha por imponer su definición del mundo, que resulte más congruente con sus intereses particulares (2013, págs. 4-5). Lo que claramente indica que los espacios de producción y articulación del discurso son un campo de disputa sobre el cual

diferentes actores se enfrentan por establecer un modelo de realidad congruente con sus intereses (citado en Traverso, 1998).

En una serie de conferencias otorgadas en el Cóllege de France y las que han sido copiladas en el libro “El Orden del Discurso”, Michelle Foucault ha denominado a esta lucha como “voluntad de verdad” indicando que ésta “se encuentra apoyada en una base y una distribución institucional” y tiende a ejercer sobre los otros discursos una especie de presión y poder de coacción (2015). A su vez, estas voluntades de verdad, se encuentran delimitadas por dichas instituciones (lugares de enunciación), cuyas reglas determinan las condiciones de transformación, utilización y distribución de los discursos (El Orden del Discurso, pág. 38). De esta manera se puede considerar que los políticos, periodistas, docentes, celebridades, intelectuales y otros sujetos de corte público, constituyen las elites simbólicas más oñionadas para influir sobre la opinión colectiva respecto a un determinado tema.

Al hacer hincapié en el hecho de que sujetos a través de instituciones son capaces de distribuir categorías de identificación social, se reconoce de manera intrínseca que los sujetos no asumen su identidad únicamente en base a “motivaciones, aptitudes, y patologías individuales” y da paso a ubicarlos en el marco de un contexto específico “por el que se les da su razón de ser” (Traverso, pág. 143). Lo que indica que categorías de identidad como Nación o Patria, constituyen construcciones discursivas que se proyectan y reproducen a través de prácticas institucionales, que inciden en la forma en que los sujetos se piensan a sí mismos. Reconocer que la “identidad nacional” es meramente una construcción discursiva implica asumir una posición crítica ante dicha categorización y comprenderla como un medio por el cual se ejerce poder y se busca incidir desde una ideología particular en la forma en la que los sujetos conciben la realidad y su lugar en la misma: “Estas categorizaciones grupales [...] indican la funcionalidad de dichas categorizaciones para las relaciones de poder vigentes” (Parker en Traverso, pág. 143). De ahí la importancia de comprender la identidad

nacional no como una característica natural propia del sujeto, sino como un discurso construido en un contexto histórico específico, que se proyecta a partir de una visión particular.

En la siguiente sección se analizará la categoría de la Nación e Identidad Nacional como construcción discursiva y las formas en las que esta tarea de simbolización ocurre desde sujetos e instituciones con filiación estatal.

1.2 Nación, Nacionalismo e Identidad Nacional como productos de la acción discursiva

Identidad Nacional es un término que se ha intentado abarcar desde diferentes definiciones y enfoques teóricos antagónicos. Sin embargo, existe una notable tendencia a plantear el término desde la perspectiva de pertenencia a un grupo definido dentro de un marco estatal.

Para autores como Billig la identidad nacional puede ser una forma de cómo los sujetos se expresan sobre el “nosotros”, es decir “discursos en los cuales las identidades y las contra identidades son concebidas y sustentadas” (citado en Traverso, 1998, pág. 35). En este sentido, ésta debe estar sustentada por la aceptación de “valores, símbolos, pautas de comportamiento, intereses, objetivos, etc., que indistintamente se consideran comunes y contribuyen a la objetivación del Estado-Nación” (Ibíd.). Gellner es otro autor que aporta a la discusión desde esta misma línea, agregando que la identidad nacional es “la autoconciencia de sabernos pertenecientes a la cultura en la que hemos sido adiestrados y que marca nuestras posibilidades de ser profesionalmente empleados y tratados como dignos *ciudadanos*” (Gellner en García, 1994). En este sentido, la teorización de la identidad nacional es propensa

a girar en torno al Estado-Nación como eje cohesionador de los sujetos que habitan dentro de sus límites.

Anthony Smith sugiere que la Nación puede adquirir dicha denominación siempre y cuando ésta sea una unidad de población demarcada territorialmente, y que sus miembros compartan una cultura de masas común en diversos mitos y recuerdos históricos (Smith, 1997, págs. 7-8). Otros autores, se desligan de características tan perceptibles y optan por describir a la nación como una categoría “irreal o inventada”. En este sentido, Benedict Anderson describe a la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (1993, pág. 14).

El autor sugiere que la comunidad es *imaginada* porque es imposible para un sujeto conocer las particularidades de cada uno de sus compatriotas a pesar de que “en cada uno viva la imagen de su comunión”; es limitada porque cada nación se encuentra demarcada por fronteras que la distinguen de las otras naciones, de esta manera la nación no se basa únicamente en un sentido de unidad entre coterráneos, sino en un sentido de distinción de quienes habitan fuera de ella; y por último se *imagina* como *comunidad* porque “independientemente de la desigualdad y explotación que en particular pueda existir en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Anderson, 1993, pag. 14[1983]).

Para comprender a la Nación como producto de condiciones inmateriales, es decir, como un discurso que se inscribe en la imaginación y el pensamiento de las personas, es necesario remitirse al “nacionalismo”, es decir, el “movimiento ideológico que pretende conseguir o mantener la autonomía, unidad e identidad de un grupo social que se considera constituye una nación” (Smith, 1997). El nacionalismo es definido en torno a dos posturas: el nacionalismo extremo, que considera “natural” que las personas deseen vivir con los de su grupo y se muestren reacias a vivir con miembros de una cultura distinta; y otra algo más

moderada, que considera al nacionalismo como una categoría voluble, que corresponde a sus condiciones sociales e históricas particulares. De esta manera Smith define que “el nacionalismo forma parte del ‘espíritu de la época’, pero también depende de otros puntos de vista e ideales anteriores, porque lo que llamamos *nacionalismo* puede ser considerado tanto una forma de cultura como un tipo de ideología política y de movimiento social” (1997, pág. 65).

El nacionalismo defiende fundamentalmente que “la nación es la fuente de todo poder político y social, y la lealtad a la nación sobrepasa a las demás lealtades”, propone además un lenguaje o discurso interrelacionado “que tiene sus ceremonias y símbolos expresivos” (Hoyos, 2000, pág. 79). Estos símbolos como himno, bandera, mitos, historia, héroes, monumentos, etc., por los cuales los sujetos se identifican con la nación, corresponden al lenguaje simbólico por el que se transmite el discurso nacional. De esta forma Alessandro Pizzorno mantiene, que el discurso público, busca “constituir, inventar, reforzar las identidades colectivas que aparecen sobre la escena pública bajo sus múltiples formas. Actividad que consiste en producir símbolos que sirven a los miembros de una colectividad dada para reconocerse como tales” (Los Límites de la Democracia, 1985, pág. 33).

De aquí que la nación es netamente “una representación simbólica e imaginaria”, tal cual lo expone Anderson. Es decir, que la nación y la identidad nacional corresponden al estado de consciencia de los sujetos, que se piensan a sí mismos como parte de una colectividad con objetivos, historias y orígenes similares.

Tomás Pérez señala que para que los individuos sean capaces de asumir los símbolos y relacionarse con una identidad nacional, es necesario que estos formen parte de un proceso de socialización, “por medio del cual los individuos, miembros de una sociedad, asumen una serie de valores y normas como propios y los interiorizan como causa de todo su comportamiento social” (Perez en Hoyos, 2000). La socialización se da partir de los ya

mencionados, “lugares de enunciación”, desde los cuales se forjan y articulan los imaginarios nacionales y que corresponden a instituciones político-culturales como la prensa, los museos, ministerios, etc. Es así como las instituciones culturales también constituyen centros legítimos para la enunciación del discurso Nacional: “Son las rutinas, las costumbres y las formas artísticas las que expresan la nación y las que la dibujan en el imaginario colectivo. Es en éstas donde se lleva a cabo el proceso de invención nacional. En este sentido, la creación de una identidad nacional, una conciencia nacional, es principalmente un proceso mental cuyo funcionamiento tiene que ver con el desarrollo de modelos culturales” (Hoyos, 2000, pág. 87).

Ya que el Estado posee la potestad de promover o restringir políticas públicas respecto a temáticas culturales, las instituciones culturales no se encuentran exentas de pertenecer a los organismos, dentro del contexto del Estado, desde los que se articula el discurso Nacional (Radcliffe & Westwood, 1999, pág. 31). Como indica Foucault, las políticas públicas son planteadas por parte del Estado con el fin de “facilitar y hacer posible la tarea de gobernar” (citado en Rodríguez, 2015, pág. 22), lo que implica que para que los “modelos culturales” puedan ejecutarse de manera exitosa, deben estar alineados con las búsquedas e intereses del Estado central.

Este hecho da cuenta de que desde la perspectiva del Estado, no todos los ciudadanos pueden participar activamente en la construcción del discurso sobre la identidad nacional, pues este proceso se encuentra reservado para “grupos minoritarios ligados a la burocracia y en los que destacan la clase política y los intelectuales” (Hoyos, 2000, pág. 89). Sin embargo, para que las versiones elitistas-oficiales del nacionalismo lleguen a ser hegemónicas, sus imaginarios deben ser interiorizados por la diversidad de sujetos que conforman la nación. Gramsci explica que para resolver esta problemática, las elites ven la estrategia de establecer un nacionalismo “que plantee los problemas concretos de la vida nacional y actúe sobre la base de las fuerzas populares [...] proponiendo un modelo de cultura no únicamente de

carácter nacional, sino nacional-popular” (Gramsci, 1926). De esta manera los nacionalismos oficiales responden a las expresiones populares y hacen uso de ellas para la rearticulación y propagación de representaciones de identidad o autoconsciencia” (Radcliffe & Westwood, pág. 34). Pues, como afirma Néstor García Canclini, “la hegemonía es aliada de la subalternidad en las prácticas de poder” (1993, pág. 34).

De aquí que conceptos como *Nación e Identidad Nacional* deben ser comprendidos como narraciones discursivas. Por tanto, éstas son construcciones planteadas desde la ideología del nacionalismo, expresadas a través de símbolos y socializadas por instituciones con afiliación estatal, con la autoridad de estructurar y enunciar el discurso. Comprender las formas en las que el sujeto se identifica como perteneciente a un Estado-Nación, es comprender al sujeto en relación a un discurso hegemónico, normalizado y reforzado por instituciones oficiales, que se encargan de articular por medio de símbolos, un mensaje muy específico sobre el rol del individuo en la Nación y el de sus coterráneos.

Es así el caso del presente estudio. En una época de alta división e inestabilidad política, el Estado facilita a Benjamín Carrión, una figura pública con el capital cultural, político e intelectual necesario, los medios para la promoción de un modelo cultural *unificador*, conjugado en la teoría de “La Pequeña Nación”. Dicho discurso es oficializado e institucionalizado a través de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la que en ese entonces representaba “la voz autorizada para hablar, definir y velar por la cultura nacional” (Polo, 2002, pág. 54).

El discurso político cultural de Benjamín Carrón, resguardado por la Casa de la Cultura, y promovido a través de sus políticas culturales, tuvo notables efectos sobre los sujetos de producción artística, quienes se atuvieron al nuevo paradigma y proyectaron sus obras como punto de encuentro y unidad de los ecuatorianos. Antes de pasar a este análisis, es necesario advertir los procesos históricos que conllevaron a la conformación de la CCE como

institución rectora del discurso nacional, y la decisiva gestión de Benjamín Carrión en la misma desde su labor intelectual. Como afirma Rafael Polo: “los acontecimientos históricos alteran las problemáticas, con las cuales, la sociedad de piensa, y además las posiciones de los intelectuales al interior del campo intelectual” (Polo, 2002). De esta forma, distinguir las circunstancias sociales e históricas que entablaron el marco de dicho discurso, es de vital importancia para comprender a profundidad sus principales temáticas y la pretensiones de poder que subyacieron a las mismas.

CAPITULO 2: HACIA LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL DISCURSO NACIONAL: LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA, ANTECEDENTES HISTORICOS Y CULTURALES

2.1 La Revolución Juliana

La primera mitad del siglo XX estuvo marcada por grandes turbulencias políticas, tanto a nivel local, como internacional. Europa era testigo del levantamiento de dos posiciones ideológicas antagónicas, por un lado el levantamiento del Fascismo, y por otro, la insurgencia de las izquierdas daba cabida a la aparición del Comunismo. Los nuevos planteamientos ponían en cuestión un debate que constituiría una de las principales preocupaciones intelectuales de este periodo: Qué hacer con las masas.

En el ámbito local dichos antagonismos políticos, también tuvieron lugar y dieron paso a grandes sucesos nacionales. Emergieron por primera vez fuerzas sociales de trabajadores campesinos, que se vieron favorecidas por la aparición de los partidos Socialista y Comunista en el país; sin embargo, estas se veían confrontadas por las oligarquías bancarias, que hasta entonces se habían mantenido sujetas al Estado, pero cuyo poder se veía en declive por los cambios que trajo consigo la Revolución Juliana.

La visibilización política de los grupos subalternos dio paso a que se repensara sobre la integración de los indígenas a la nación como sujetos políticos y culturales, lo que a su vez requería de la completa reformulación de un imaginario que hasta entonces se conformaba

únicamente de una minoría blanca/blanco-mestiza, “portadora de la verdadera cultura nacional” (Traverso, 1998; pág. 119).

A inicios del siglo pasado “la población ecuatoriana no llegaba a los 2 millones de habitantes, de los cuales blancos eran solo 300,000; mestizos 500,000 y entre indios y negros conformaban los 1, 200, 000 restantes” (Traverso, pág. 117). Sin embargo, la sociedad ecuatoriana se regía bajo el control de una hegemonía blanco-mestiza que monopolizaba el ámbito cultural, y que excluía a la mayoría de la población que ocupaba el territorio, este 60% de la población continuaba siendo “*el otro salvaje* y sin cultura y daba el referente oposicional en la conformación de la identidad nacional ecuatoriana” (Traverso, 1998).

La Revolución Juliana constituyó uno de los acontecimientos más importantes que prepararían en ambiente social para la aparición de los discursos culturales de carácter popular y nacionalista. Este evento no se refiere a una fecha específica, sino a un periodo que significó la caída de los gobiernos liberales que se habían mantenido en el poder durante casi cinco décadas y que empezó el 9 de Julio de 1925 con el derrocamiento del presidente liberal Gonzalo Córdova.

La Revolución ocurrió como producto del descontento popular que generó la crisis de exportación del cacao, a causa de la caída del mercado internacional por la I Guerra Mundial. Los bancos privados, que entonces tenían el poder para emitir Suces sin ningún tipo de regulación, aprovecharon esta medida en un intento de salvar al país de la quiebra. “La maniobra económica de emisión de billetes sin respaldo tuvo un efecto inflacionario que bajó los costos de producción del exportador en detrimento tanto de los trabajadores urbanos como rurales” (Traverso, 1998). Consecuentemente aumentó la pobreza, la migración a la ciudad y el desempleo, lo que causó un grave malestar en la población tanto por las promesas incumplidas por la *Revolución Liberal*, como por la vinculación de cacaoteros y políticos a la elite bancaria (Freile, 2010). Cuando la crisis tocó fondo el 1925 se destituyó al presidente

por una revolución de carácter militar respaldada por la población. Se llevó a cabo la centralización de las instituciones financieras a través del Banco Central del Ecuador y se buscó la promoción de los intereses de la población campesina e indígena.

Se puede sugerir que la Revolución Juliana constituyó un primer proyecto de carácter nacionalista para la articulación del pueblo con el Estado. A diferencia de los anteriores regímenes, en los que “se generó entre las clases dominantes una cultura elitista y desnacionalizadora basada primordialmente en valores eurocéntricos” (Traverso, pág. 108), el yugo militar buscó articular un modelo de Nación basado en tres nuevas orientaciones:

“En primer lugar, la imposición del interés de la nación, representado precisamente por el Estado, sobre los “intereses privados”, lo que significó una clara ruptura de los principios liberales anteriores; en segundo lugar, la imposición de la autoridad política centralista e institucional del Estado, como aparato de expresión de “lo nacional”; en tercer lugar, la institucionalización de la ‘cuestión social ecuatoriana’ como política de Estado” (Paz y Miño 2000:72-73)

La “cuestión social” se refiere a los problemas que implicaban los asuntos relacionados con la pobreza, la discriminación racial y los derechos de ciudadanía de la población indígena, que en ese entonces superaban en mayoría a las otras categorías raciales. Como se puede apreciar, la Revolución Juliana buscaba establecer la figura de lo que Marta Traverso llama “el Estado Interventor”, un tipo de Estado que se caracteriza por autoproclamar su función como eje cohesionador de los intereses populares, a través de la creación de aparatos de hegemonía y consenso.

Es clave recalcar que durante este periodo se vivió un fuerte proceso de articulación de los sectores populares, conformados por indígenas y campesinos, con las matrices de izquierda. Juntos conformaron fuerzas políticas influyentes como la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI), Partido Socialista Ecuatoriano (1926) y el Partido Comunista Ecuatoriano (PCE). Estos movimientos no eran aislados y lograron un acercamiento interclasista entre intelectuales y trabajadores. Con el trabajo conjunto entre líderes indígenas de las

comunidades y los militantes de los recién establecidos partidos de izquierda “las comunidades participaron en procesos organizativos y ampliaron su repertorio de lucha con las huelgas” (Rodríguez, 2015).

El Partido Socialista Ecuatoriano apoyó la causa indígena en cuanto a los derechos sobre la tierra y sus trabajadores, pues éste se destacó por su apoyo en un creciente número de juicios y demandas laborales que requirieron arbitraje estatal: “entre octubre de 1935 y agosto de 1937, se atendieron 2.148 juicios en las Comisiones e Inspectorías de Trabajo” (Rodríguez, 2015, pág. 48).

La protesta social y la alianza campesinado/intelectuales, durante este periodo, da cuenta de los procesos de articulación, apuntados por Gramsci, entre las elites y los sectores subalternos para la formación de discursos de carácter nacionalista. En este caso se aprecia claramente como las elites políticas hacen uso de los intereses populares, para enfrentarse a otras elites en posiciones antagónicas. Sin embargo, aún cabe tratar un segundo periodo histórico que asentaría y definiría las bases socio-políticas para la institucionalización del discurso nacional de Benjamín Carrión.

2.2 La Revolución Gloriosa

Si bien en la Revolución Juliana se empezó a plantear el problema de la *inclusión* social y política del sector indígena, la Revolución Gloriosa fue el evento histórico que definió los planteamientos bajo los cuales se resolvería esta situación, desde el contexto de un modelo cultural patrocinado por el Estado. Este período se destacó en particular, por la firma del Protocolo de Río de Janeiro y el derrocamiento del presidente Carlos Arroyo del Río.

Historiadores coinciden en que el gobierno de Arroyo del Río se caracterizó por “un clarísimo estilo autocrático” (Polo, 2002), famoso por el uso de la fuerza y la represión hacia

sus opositores, quienes cuestionaban la legalidad y legitimidad de su gobierno: “Subió al poder mediante un fraude electoral realizado en contra de la Coalición Democrática, organización electoral formada por disidentes de los partidos conservador y liberal, aglutinado en torno a la figura popular de Velasco Ibarra” (Carrasco en Polo, 2002, pág. 23) . A este malestar se sumó el descontento que tenía la población con las políticas tomadas por Arroyo el Río, en cuanto a la invasión territorial peruana en 1941, pero el gobierno no admitía críticas y se arremetía violentamente contra sus opositores y los movimientos nacionales de izquierda que se mantenían activos desde la Revolución Juliana:

“Se sustentó en una violenta guardia de choque (los carabineros) bajo sus órdenes directas, y en el uso de métodos de terror. Con ellos arremetió contra la libertad de prensa y las manifestaciones populares y de izquierda; asimismo, coartó las expresiones democráticas y los ejercicios de organización” (Rodríguez, 2015, pág. 29)

En la historia del Ecuador, la guerra territorial contra Perú es conocida como una de sus mayores derrotas. Marta Rodríguez resalta que como otros conflictos internacionales en América Latina la invasión peruana no fue únicamente un conflicto sobre el territorio, a este se sumaba la desventaja numérica y tecnológica del ejército ecuatoriano frente al peruano y la ausencia de políticas definidas en relaciones internacionales, lo que determinaba que para el Ecuador “las posibilidades de éxito diplomático eran ínfimas”. El Protocolo de Río firmado el 29 de Enero de 1942, como acuerdo bilateral ante la invasión, cercenó casi 200.000 kilómetros cuadrados de territorio ecuatoriano amazónico (casi la mitad de la extensión territorial del Ecuador) e implicó la pérdida del acceso al Río Marañón que desemboca en el Río Amazonas.

La derrota moral que experimentaron los ecuatorianos, sumado al descontento previo con el gobierno, dio paso a que movimientos políticos tanto de izquierda, como de derecha, se unieran para derrocar al presidente Arroyo del Río. Afirmaciones como “la sociedad ecuatoriana está amenazada de muerte” o “ha llegado el momento de salvar al país cueste lo

que cueste, o resignarnos a nuestra trágica disolución” eran comunes por parte de asociaciones de varios grupos políticos antagónicos conducidos en contra del gobierno (movimientos antifascistas, movimientos obreros de izquierda, velasquistas y miembros del partido conservador). El agrupamiento de estos diversos grupos políticos concentrados en el ADE (Alianza Democrática Ecuatoriana) acordaron la candidatura de Velasco Ibarra, quien se posicionó en Mayo de 1944, tras el derrocamiento del ex presidente.

La aparición de las nuevas asociaciones políticas, cuyo fin era el de derrocar al presidente Arroyo del Río, conllevó claramente al encuentro de posiciones ideológicas opuestas. Sin embargo, para mantener y justificar dicha unidad, el Ecuador se veía en la necesidad de articular un discurso cultural coherente con estas posturas. Es así como en medio del tumulto y la afrenta política, emergieron también, grandes debates culturales sobre lo que sería el devenir de la Nación.

Tanto conservadores como liberales se unieron por la necesidad de *reconstruir la nacionalidad ecuatoriana*, ideología que subyace a la caída del Arroyismo. Como principal quehacer para lograr dicho objetivo se reconoció que se debía dar paso a la restauración de la democracia, para la derecha esta tarea significó volver a los cauces del orden moral del cual se había desviado la nación y el desarrollo de la industria nacional; para la izquierda, en cambio, la solución a la crisis y la tarea de reconstrucción democrática pasaba por la eliminación de las estructuras feudales aún vigentes (Rodríguez, 2015) .

En este contexto y en base a estas problemáticas Benjamín Carrión apareció con un modelo nacional que lograba conciliar estas demandas bajo la ideología nacional del mestizaje, la que oficializó a través de la Casa de la Cultura y dio forma a través del discurso de la *nación pequeña*. Como concluye Fernando Tinajero: “dos formas opuestas de cultura encontraban así la posibilidad de entenderse bajo el lema de lo nacional y abdicaban parcialmente sus respectivos proyectos históricos en nombre del ilusorio objetivo de

compensar con una gran cultura la pequeñez material y el fracaso internacional de 1941” (citado en Handelsman, 2007, pag.22).

2.3 Debates culturales (1941-1944)

La Revolución Gloriosa comprendió un evento determinante para la reconfiguración de la cultura nacional, la derrota de 1941 y el enfrentamiento de grupos antagonicos en la esfera pública hacían de la reconfiguración de la nacionalidad ecuatoriana un imperativo urgente para la proyección del Ecuador en su futuro como nación (Polo, 2002). Dicha tarea consistía en “reconstruir el cuerpo de la nación ecuatoriana y por lo tanto generar una identidad y relaciones simbólicas de pertenencia necesarias a las nuevas condiciones políticas y sociales”, como indica Polo, la necesidad de reconstruir el cuerpo simbólico de la nación fue sobretodo “una necesidad que emanó del cuerpo social para armarse de referentes culturales y significar su experiencia individual y social” (Polo, 2002, págs. 34-40).

En vista de que el derrocamiento de Arroyo del Río dejaba abierta la discusión sobre el porvenir cultural de la nación, diferentes actores se involucraron en la disputa por imponer un proyecto cultural afín con su definición del espacio y jerarquización social, es decir, que la reconstrucción del orden simbólico se convirtió entonces en un hecho clave para la legitimación del ejercicio de poder político.

El debate sobre aquello que debía formar parte del carácter nacional fue una preocupación que tuvo lugar en el ambiente intelectual de la época, pues como lo expresa Sarah Radcliffe “la idea de articular una narrativa nacional y explicar las relaciones sociales nacionales es conferida a menudo a los intelectuales, o bien ellos mismos se apropian de ella en cuanto a exponentes seculares de una visión nacional”, especialmente en América Latina

en donde “los intelectuales han desempeñado un importante papel en la fundación de la identidad nacional” (Radcliffe & Westwood, 1999, pág. 40). Por ello, en el Ecuador la preocupación de lo que debía constituir lo “nacional” estuvo en manos de personajes políticos, literatos y actores de la prensa, quienes lideraron la discusión desde posiciones diversas.

El tema de mayor importancia en este debate tuvo que ver con la raza y la integración de los indígenas como sujetos culturales en el imaginario nacional, debate en el que participaron tanto las matrices de derecha e izquierda. En América Latina los procesos de articulación del Estado siempre han ido de la mano con la ideología sobre raza, ya que la nación presupone la pertenencia de sus sujetos a un cuerpo social homogéneo, pero en el caso de naciones racialmente diversas, implica también el dominio de otras minorías que habitan dentro de sus límites (Wade, 2007). Esto se aplica a la situación de los indígenas en el Ecuador quienes han sido percibidos como sujetos causantes del retraso, con la necesidad de higienizarse y educarse para cumplir un rol exitoso en las aspiraciones nacionales de progreso.

La categoría de lo “ecuatoriano” fue discutida desde dos posiciones particulares: una de corte hispanista, que promulgaba a la herencia de la colonia como la *verdadera virtud* de la nacionalidad ecuatoriana; y otra de carácter más liberal, que abogaba por el reconocimiento del sector indígena como activo en la conformación de la historia y la cultura nacional. A pesar de que estos pensamientos parezcan inconciliables, y que hayan enfrentado en varios puntos de desacuerdo, los dos se lograron reunir bajo el yugo del *mestizaje*, ideología que propugnaba la hibridación de los atributos de los pobladores ancestrales y los conquistadores españoles, en un solo sujeto abstracto, que representaría la identidad ecuatoriana.

La posición hispanista propugnaba que para encontrar el verdadero núcleo de la identidad ecuatoriana era necesario mirar hacia el pasado hispánico y recuperar los valores

heredados por la “Madre Patria”, como defendía Jacinto Jijón y Caamaño la cultura nacional era *netamente hispánica* : “como mucho que cuente con el elemento indígena, como mano de obra y materia prima de sus realizaciones, los antiguos pueblos no ejercen influjo alguno en el reino de quito” (Polo, 2002, pág. 43). Postular la ausencia de aportes indígenas a la organización social le daba pie para no reconocer a los indios como sujetos del accionar histórico-político (Prieto, 2004, pág. 111). De esta manera el aristócrata quiteño reafirma que el indígena nunca fue capaz de realizar un aporte a la construcción de la Patria: “jamás una aspiración de raigambre aborigen ha influido en la marcha de los acontecimientos. Ha habido, es verdad, hombres de piel cobriza; antropológicamente pertenecieron a la población autóctona, pero su mente, su espíritu fue hispano” (Jijón y Caamaño, 1943, pag.18). Desde esta perspectiva remitirse a la “Madre Patria” implicaba volver a los legados del catolicismo que caracterizaban los valores superiores de la ecuatorianidad.

A partir de este pensamiento, para las matrices culturales de derecha el mestizaje constituía una medida para dotar al indígena con las cualidades del “espíritu hispano” y otorgarle un papel en el devenir histórico de la nación. Se propuso que la integración sea lograda a partir de la educación y la creación de políticas públicas: “Necesitamos una educación que afianzando la unidad espiritual de la nación, eleve los sentimientos e inclinaciones de la nacionalidad, de acuerdo con las tendencias hacia lo noble y lo heroico, y que robustezca la fe en nuestro destino de pueblo que ha de valer por sus valores morales” (Jijón y Caamaño en Polo, 2002, pág. 45). Jacinto Jijón y Caamaño alegaba que las instituciones del Estado debían ser las encargadas de imponer y difundir la civilización y erradicar el tropicalismo que según él era “un estorbo para el arraigamiento de la cultura occidental” (Jijón y Caamaño, 1943).

A diferencia de las matrices de derecha, las que consideraban al mestizaje como una medida para la superación de las manifestaciones culturales indígenas, los intelectuales de

izquierda concebían a esta ideología como un medio de integración y reconocimiento de sus derechos políticos. Así fue para Ángel M. Paredes, activista político del partido socialista, para quien la incorporación del indio al vivir republicano implicaba “calificarlos como ciudadanos sujetos de derechos efectivos, sociales y políticos, en igualdad de oportunidades que los blancos”, pero además agrega que, dicha medida serviría para “despertar en ellos la voluntad de conquista, de superación y de perfeccionamiento” (Paredes, 1943, pág. 193). Desde esta posición, el mestizaje constituye la ideología para la lucha contra la segregación y el abuso; pero también se puede apreciar que el autor, sin desprenderse de una visión hispanofílica y paternalista, sugiere que el mestizaje, construye el medio por el que un actor empoderado, ha de ser el que despierte la *voluntad* y el *deseo de superación* en los indígenas, víctimas de la opresión de su propio desconocimiento.

Marta Rodríguez observa que la forma en la que se concibió el mestizaje en el Ecuador guarda grandes similitudes con lo ocurrido en México, en donde la ideología del mestizaje se conformó a partir del pensamiento de José Vasconcelos, expresado en su libro *La Raza Cósmica*. Vasconcelos sugiere que la síntesis de entre blancos e indígenas, daría lugar al surgimiento de una nueva categoría racial de carácter superior y equilibrado, lo que se alinea completamente con el entendimiento del mestizaje como una medida de evolución y mejoramiento étnico:

“*Las razas inferiores*, al educarse, se harían menos prolíficas, y los mejores especímenes irán ascendiendo en una escala de mejoramiento étnico, cuyo tipo máximo no es precisamente el blanco, sino esa nueva raza, a la que el mismo blanco tendrá que aspirar con el objeto de conquistar la síntesis. El indio, por medio del injerto en la raza afín, daría el salto de los millares de años que median de la Atlántida a nuestra época, y en unas cuantas décadas de eugenesia estética podría desaparecer el negro junto con los tipos que el libre instinto de hermosura vaya señalando como fundamentalmente recesivos e indignos, por lo mismo, de perpetuación. Se operaría en esta forma una selección por el gusto, mucho más eficaz que la brutal selección darwiniana” (Vasconcelos, 1926, pág. 43).

De esta manera y de acuerdo a la ideología del mestizaje, el mestizaje se establece en el Ecuador como la ideología que propugna la mejora de la raza indígena a través de la mezcla con el hombre blanco; la mezcla es idealizada como una unificación de tipo total, la que reúne los mejores atributos de los habitantes nativos y la de los colonizadores europeos.

Es en torno a este punto que giró principalmente el debate sobre la introducción del indígena a la nación. Es posible vislumbrar que la ideología del mestizaje poseía un contenido altamente hispanófilo tanto por parte de las matrices de derecha, como de izquierda, como indica Miguel López: éste no es un consenso que pretende reconocer la heterogeneidad de la nación, sino que cuyo propósito consiste en la europeización y colonización de los sectores "retrasados" del país (López, s/f, pág. 8). Sin embargo, es bajo el nombre de esta ideología que se plantea la conciliación de sectores intelectuales y políticos sublevados, se integra a los sectores populares dentro de un proyecto cultural de carácter nacional y se promueve un punto de encuentro armónico para todos los sujetos que conforman la nación.

El proyecto nacional de mestizaje fue concebido a nivel Estatal como el acuerdo final y no conflictivo para promover un nuevo periodo de unidad y estabilidad política. Consecuentemente el nuevo discurso nacional fue institucionalizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y plasmado a través de la teoría de *La Pequeña Nación*. Benjamín Carrión, representaría la principal figura articuladora del discurso, quien lo socializaría a través de la producción artística y las políticas culturales promovidas por la institución.

2.4 La Casa de la Cultura Ecuatoriana

En 1944 se firmó la cláusula que oficializaba la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En la ley constitutiva de la CCE, el presidente Velasco Ibarra hace uso de sus poderes y decreta que será una tarea principal de la institución la “exaltación del sentimiento nacional y patriótico y de la conciencia del valor de las fuerzas espirituales de la Patria” (Handelsman, Benjamín Carrión: *Pensamiento Fundamental*, 2007, pág. 83).

Poco se ha discutido sobre la vinculación de Velasco Ibarra con la fundación de la CCE, sin embargo la incertidumbre política de la época y la imagen poco conocida del nuevo presidente conllevan a considerar que su apoyo a la institución fue una maniobra política a su favor. Velasco, quien fue un candidato propuesto por la derecha, tenía la deuda de brindar su apoyo a los intelectuales de izquierda. A pesar de que el proyecto nacional de mestizaje haya resultado de un consenso entre las dos matrices políticas, la izquierda se veía representada en la figura de Benjamín Carrión, personaje que estuvo ampliamente involucrado con el partido socialista ecuatoriano.

Es así como el proyecto cultural recibe su apoyo desde la esfera Estatal en un intento por aplacar la división y la posible combatividad de la izquierda: “volver a tener patria apuntaba a la creación de un nuevo mito fundacional del país de un proyecto de nación que conciliaría a los sectores sociales en pugna y que disolvería incluso las tensiones derivadas del tema de la raza” (Rodríguez, 2015, pág. 173). Si bien los intelectuales proclamaban ser los portavoces del campesinado y recibieron el apoyo de conglomerados populares es necesario reconocer que los últimos nunca obtuvieron una representación directa en la CCE, así lo indica Fernando Tinajero, quien alega que “quienes nunca tuvieron asiento en la Casa fueron los indígenas, porque el lugar que les tocaba fue ocupado por los indigenistas” (Tinajero, 2014, pág. 94).

Otro motivo por el cual Velasco Ibarra apoyó al establecimiento formal de la institución tuvo que ver con las expectativas de población en que el actual gobierno tomara

sanciones contra el legado del ex presidente Arroyo del Río. Este punto pone en boga la polémica que se ha generado en torno a quien fue el verdadero fundador de la CCE, pues es necesario reconocer que el presidente derrocado era un hombre de gran educación y devoción hacia el arte, y durante su gobierno hizo un primer intento por centralizar las actividades y producciones artísticas a través del “Instituto Cultural Ecuatoriano”, creado en 1943, apenas un año antes de la aparición de la CCE.

Las políticas culturales implementadas por Arroyo del Río tendían en definitiva a promover una idea de nación estrechamente vinculada con la matriz conservadora: buscó difundir y promover la literatura ecuatoriana de la Colonia y la República (excluyendo la producción del realismo social); asimismo, favoreció el estudio de las bellas artes y la música conforme a cánones clásicos, para esto, se formaron centros cerrados en donde se podía ejercer las prácticas de las artes, las que debían ser protegidas de las amenazas de la migración rural y el campesinado (Rodríguez, 2015).

Algunos autores juzgan que la CCE, no es más que una extensión del Instituto Cultural Ecuatoriano, creado originalmente por Arroyo del Río: “El doctor Velasco Ibarra en su afán de apoderarse de esta extraordinaria obra (ICE) derogó el decreto correspondiente y expidió otro por el cual simplemente le cambió de nombre, encargándole luego su organización a Benjamín Carrión” (Avilés, 2004, pág. 118). Este hecho hace evidente que la aparición de la nueva institución significó el resultado de la lucha política que venía ocurriendo en contra del ex presidente, y cuya victoria se manifestó a través de la instalación de nuevas políticas culturales, bajo la tutela de la izquierda. Por consiguiente, esto demuestra que, el campo cultural constituye un espacio clave para la disputa política, ya que desde éste y sus productos se hace posible construir la comunidad política y culturalmente imaginada:

“Las producciones culturales como libros, ensayos, obras pictóricas, así como los discursos oficiales de las instituciones culturales, interiorizan las problemáticas como una tarea por hacer, con la cual adquieren cierta legitimidad. Las problemáticas actúan como el

escenario posible de pensamientos y coordenadas básicas desde las cuales se piensa” (Polo, 2002, pág. 38).

Este último aspecto es muy relevante para comprender la insurgencia de Benjamín Carrión en la construcción de la cultura nacional, pues como indica Rodríguez ésta “es mantenida por una variedad de instituciones discursivas que van desde la literatura nacional y el idioma hasta los programas nacionales de educación” (2015, pág. 23). Benjamín Carrión mantuvo relaciones estrechas con las “instituciones discursivas” (el estado, la prensa, etc.), que le permitirían adherirse al ya mencionado “acceso preferencial al discurso público” y “promover el mestizaje como elemento socio-cultural unificador que apoyaría las metas de modernización y desarrollo económico del país” (Rodríguez, 2015). Espacios como la prensa, la universidad y la política constituyeron el espacio público en el cual Carrión consiguió consagrarse como intelectual y uno de los exponentes referenciales en cuanto a la construcción de la cultura nacional ecuatoriana. Dentro de lo político fue secretario general del Partido Socialista Ecuatoriano en 1933 y jugó el papel de diplomático en Francia entre 1925 y 1930; en el ámbito cultural se forjó como intelectual en la universidad, escribió prólogos de libros, comunicados, manifiestos y artículos de prensa: “Sin que fuera su único espacio público de intervención, se apoyó sobre todo en la prensa de grandes rotativos” (Rodríguez, pág. 137), allí había ganado prestigio desde los tempranos años veinte; y desde esta esbozó su teoría de la nación pequeña, afianzando su idea del rol cívico de la cultura. Cabe constatar aquí, que para Carrión “el papel del intelectual era uno de compromiso y gran responsabilidad”, frente a los problemas apremiantes en América Latina, le correspondía al intelectual “articular las necesidades y verdades de la patria” (Handelsman, 1989, pág. 24).

El espacio público en que cual Carrión logró establecerse es definido por Habermas como el lugar en el que “se forma influencia y en él se lucha por ejercer influencia”. En esa lucha no sólo entra en juego el influjo político ya adquirido y acumulado, sino también “el

prestigio de grupos de personas y de expertos que han adquirido su influencia en espacios públicos más especializados” (citado en Rodríguez, pág. 25). De esta forma no solo a través del activismo político, sino por su actividad cultural en la prensa, Carrión adquirió dicho capital necesario para inmiscuirse en la esfera pública y legitimar su rol como sujeto articulador del discurso nacional, resguardado por el Estado y la CCE.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana constituyó el primer momento en que se establecieron políticas culturales definidas en el país, en este caso, se entienden como políticas culturales al “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y grupos comunitarios organizados, a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden y transformación social” (Canclini N. , 1987, pág. 9).

Carrión buscó promover las políticas culturales de la CCE a través de la organización de galerías para exposiciones de pintura y artes plásticas, conciertos musicales, publicaciones literarias y científicas, la inauguración de museos y la promoción de artistas, literatos e intelectuales, acciones cuyo principal deber consistía en “robustecer el alma nacional y esclarecer la vocación y destino de la patria, por medio de la difusión amplia de los valores sustantivos del pensamiento ecuatoriano en la literatura, las ciencias y las artes” (citado en Handelsman, 1989, pág. 66). A su vez, Carrión no tardó en poner en manifiesto la naturaleza mesiánica de la institución, cuya misión fue pensada en torno a la salvación del orgullo y los valores nacionales: “La CCE, creada en un momento de revolución pretende ser una luz para guiar los pasos de la patria ennegrecida de dolor [...] porque la CCE fue fundada para luchar para que no se mantenga al pueblo del Ecuador en el engaño y al silencio de sus eternos explotadores” (Rivadeneira, 1957, pág. 57).

Benjamín Carrión percibió en la Casa de la Cultura la institucionalización de todos los valores espirituales que asociaba con la ecuatorianidad a través de su teoría de la “Pequeña

Nación”: Ésta sugería que el Ecuador al no tener la posibilidad de establecerse como un país militar y económicamente poderoso, poseía aún el potencial para destacarse como una potencia cultural: “tenemos que ser un pueblo grande en los ámbitos de la espiritualidad, de la ética, de la solidez institucional Tenemos que ser, por esos caminos que sí están a nuestro fácil alcance, un ‘pequeño gran pueblo’ digno de respeto universal, de la consideración afectuosa y administrativa de todos” (citado en Rivadeneira, 1957).

A través de la motivación de la producción cultural y el apoyo a artistas locales entre los que constaron Diógenes Paredes, Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín, Carrión buscaba colocar al Ecuador en *las rutas de la cultura internacional*: “La Casa ha colaborado, en veces con la iniciativa personal y en otras con el Estado para prestar apoyo a artistas de excepcionales dones, a fin que realicen estudios de perfeccionamiento o presenten muestras de nuestro arte en las naciones de este continente” (Carrión, 1998, pág. 120). A su vez, argumentaba que la CCE se encargaría de guardar un espacio para la promoción del arte popular ecuatoriano, que según Carrión, era uno de los más bellos y mejor realizados en América: “allí exhibiremos permanentemente la cerámica de diversas regiones del país, los tejidos de Otavalo, los trabajos en cuero de Cotacachi” (Carrión en Handelsman, 1989, pág. 121).

De esta manera para Carrión la Casa de la Cultura significó el sincretismo entre lo culto y lo popular, la creación de una identidad cultural y artística propia, equilibrada, capaz de convertirse en un referente a nivel internacional. Así también lo corrobora Michael Handelsman, quien agrega que “Carrión se convencía de que la Casa de la Cultura sí representaba una especie de oasis cultural en pleno desierto. Es decir, frente a un analfabetismo galopante y ante la rigidez del sistema clasista del país, por lo menos dentro de la Casa de la Cultura reinaba supuestamente un ambiente de armonía, de respeto mutuo y de comprensión” (1989, pág. 122). Aún más, para Carrión la Casa de la Cultura Ecuatoriana

representaba una conquista al progreso y desarrollo del país, así fue como al cumplir la casa su octavo año de fundación Benjamín Carrión aseguró que “la Fundación y la vida de la CCE, constituyen el acontecimiento más importante en las últimas décadas de existencia del Ecuador, como pueblo incorporado a la civilización universal, y que sigue luchando por afirmar su posición entre los países cultos del continente y del mundo” (citado en Handelsman, 1989).

Cabe resaltar aquí que el entendimiento de “Cultura” de Carrión implica un asunto bastante contradictorio, por un lado defiende la necesidad de fomentar las expresiones populares del arte, pero a su vez se hace evidente que nunca pudo perder de vista su orientación europeizante que se expresa en su cosmovisión dicotómica entre “civilización” y “barbarie”. Se puede considerar que su esfuerzo y preocupación por ganar el respeto de los demás países equivalía a la voluntad de asimilación de la cultura europea y la superación de la *naturaleza bárbara* de los ecuatorianos (Handelsman, 1989).

A través de la institucionalización del pensamiento de Carrión se dio paso a legitimar la teoría de la “Pequeña Nación” como ideología oficial y principal motivación en el trasfondo de cada creación artística. Pues ésta pasó a convertirse en el relato oficial de la patria y la reafirmación de la ecuatorianidad; y sería también la idea que prevalecería en el campo artístico cuyos cánones y temas eran, según Carrión, “un solo y gran argumento en pro de la tropicalidad fundamental de la nación” (Cartas al Ecuador, 1988, pág. 105).

CAPITULO 3: CONSTRUYENDO “LA PEQUEÑA NACIÓN”: EL DISCURSO CULTURAL DE BENJAMÍN CARRIÓN Y SU INFLUENCIA SOBRE LAS ARTES PLASTICAS

3.1 La cultura como “espacio de neutralidad”: El Tradicionalismo Patrimonialista de Benjamín Carrión

Para que el modelo cultural nacional, propuesto por Carrión, llegara a ser hegemónico, sus historias, imágenes y representaciones debían ser compartidas entre todas las clases y las etnias para la formación de una comunidad imaginada con una “consciencia compartida en sí misma” (Radcliffe & Westwood, 1999). Es así como Carrión buscó la legitimación de prácticas y políticas culturales, coherentes con su discurso, con el argumento de que éste representa la única posibilidad de alcanzar la “auténtica cultura nacional”, o más aún “la unificación nacional”.

La expresión de un paradigma ideológico de carácter nacional, expresado a través del patrimonio cultural es entendido por Canclini como “tradicionalismo patrimonialista”, el que consiste en plantear el patrimonio cultural como “espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases” (Canclini N. , 1987, pág. 32). En este caso en particular, sería sobre la producción artística, promovida a través de las políticas culturales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en donde se pretendía se sitúe la convergencia de todos los ecuatorianos: “la Casa de la Cultura es la prefigura de mi pueblo. Por eso ella se entiende con el pueblo. Va hacia él para hacer con su concurso la obra de la patria” (Carrión, 1998, pág. 153).

A pesar de que Carrión constituya un principal referente de la cultura nacional, y que la Casa de la Cultura Ecuatoriana haya sido probablemente el proyecto de carácter cultural con mayor resonancia histórica en el país, el tradicionalismo patrimonialista, característico de su pensamiento ha sido fuertemente criticado por varios autores. Alejandro Tinajero es uno de los principales críticos de su discurso, quien pone en tela de juicio las debilidades de su pensamiento al no tomar en cuenta las manifestaciones culturales subalternas que no caben dentro de su versión idealizada del Ser Nacional: “Las ideas de Carrión no estructuran un sistema teórico que comprende la totalidad real y trata de idealizarse como tal” (citado en Handelsman, 1989). Así también, Michael Handelsman reconoce que “ante el analfabetismo, pobreza e injusticia que acosan a sectores masivos del Ecuador, es demasiado fácil esquivar la atención de estas condiciones sociales mediante paliativos nacionales que exaltan supuestas grandezas del país” (1977, pág. 22).

Dichas críticas dirigidas hacia la ideología expresada por el pensador, se remiten a su entendimiento del espacio cultural, desde el tradicionalismo patrimonialista, como un *espacio de neutralidad*, en el que “se diluyen las contradicciones sociales y diferentes clases pueden encontrarse representadas en la cultura nacional” (Canclini N. , pág. 33). En este caso, el *espacio de neutralidad* se concentra en la producción artística, a través de diferentes símbolos, con los cuales se logra la narrativa del sujeto ecuatoriano (historia, tropicalismo, mestizaje, etc.), y que generan una suerte de “*consciencia colectiva*”, como referente unificador del Ser nacional.

Se hace evidente entonces, que la finalidad de Carrión es plantear a la cultura como el núcleo desde el que ocurriría “el renacer del país”, sin embargo, para que ésta llegue a lograr la “unificación del tipo total”, es necesario que se guíe bajo un discurso normativo que no la desvíe de este objetivo. Carrión plantea esta idea a través de la alegoría de que la cultura se expande “como las ramas de un sauce podado”, pero que sin embargo, “es necesario guiarlas,

dirigirlas, para que la esencia no se perdiera, para que los brotes nuevos fueran el trasunto del poder nutritivo de la savia” (citado en Handelsman, 2007, págs. 65-66)

3.2 Los intelectuales y artistas, héroes de la “patria en peligro”

El discurso de la “Pequeña Nación” es articulado claramente en la obra de Benjamín Carrión a través de libros como “La Patria Suave y Otros Escritos”, “El Cuento de la Patria”, pero principalmente en “Cartas al Ecuador”, el que está lleno de reflexiones e interpretaciones acerca de lo “ecuatoriano”. *Cartas al Ecuador* constituye la recopilación de una serie de ensayos divulgados originalmente por el intelectual en el periódico quiteño “El Día” y publicados oficialmente en forma de libro en el año 1954. El producto final fue definido por Carrión como “simples reflexiones del leal patriotismo ansioso de afirmación y construcción, de la ecuatorianidad sin duda y sin sospecha” (*Cartas al Ecuador*, pág. 58). Esta descripción es bastante significativa en cuanto a lo que Carrión consideraba debía ser la *vocación nacional*. Para el intelectual, la Patria constituía una “verdad perdida”, que requería ser encontrada, recuperada y edificada como trasfondo esencial de la identidad de los ecuatorianos.

Para el intelectual, el fracaso diplomático de 1942 significó un grito a la salvación del orgullo nacional de un Ecuador, que según él, se encontraba en peligro de perder sus auténticos valores nacionales. Carrión se convierte en portavoz de este llamado y hace una invitación a los ecuatorianos a “responder sacrificadamente a la llamada de la Patria en peligro” (citado en Handelsman, 2007, pág. 124), y a rechazar los “ultrajes de su dignidad”, como había sido la reciente pérdida territorial amazónica. El pensador plantea que, para la salvación de la Patria, urge a la ciudadanía la búsqueda fervorosa de su “ecuatorianidad”, de “su verdad perdida”, que según Carrión, ha de servir como base suprema “para organizar, con hechos, con eficacia, la defensa victoriosa de la Patria” (pág. 127).

El planteamiento de una Patria en peligro y dignidad perdida, conllevaron a que Carrión se situara en la mira pública como una suerte de héroe de la Cultura Nacional: “Los verdaderos valores se habían perdido de vista a través de los años y por lo tanto Carrión se dedicó a rescatarlos” (Handelsman, pág. 96). La recuperación de los valores nacionales se tradujo dentro de su discurso en el imperativo “Volver a tener Patria”, una invitación a los ecuatorianos hacia la búsqueda del verdadero ser nacional, y más que nada, la transformación de la “patria achicada” en “la pequeña gran nación”:

“Sí se puede tener, hombres del Ecuador, derrotados sin pelea, una pequeña gran patria. Hagámosla [...]. Y quienes más hagan sean las gentes jóvenes de mi tierra: la fuerte y valerosa muchachada obrera que quiso defender la patria y no tuvo ocasión. Concebir la Patria Nueva en grandeza moral y material, como el arquitecto delinea sus planos. Y construirla. Nos quitaron la patria que tuvimos. Ahora, es preciso volver a tener patria” (Carrión, 1988, pág. 91)

Debe notarse que, a pesar de que el imperativo “Volver a tener patria” signifique un llamado general a la nación, existían ciertos actores que para Benjamín eran los más importantes en la búsqueda y conformación de lo Nacional: Los artistas e intelectuales. El derrocamiento de Arroyo del Río estuvo liderado por actores que incursionaron más en la literatura y las artes antes que en labores propiamente políticas, hecho que devino en una ideología que planteaba que, el espíritu nacional, “debía encarnarse en el pueblo a través de la acción cultural”; o en otras palabras, se planteaba la salvación y engrandecimiento del Ecuador a través de la Cultura (Moreano, 2009, pág. 134). Así también se debe constatar que Carrión nunca fue capaz de desprenderse por completo de una visión paternalista por la que la *Cultura*, escrita con mayúscula, ha de ser aquella que guíe el destino de la Patria. Michael Handelsman simplifica la visión jerárquica de Carrión al describir que para el pensador “el intelectual es el conductor”, la Casa de la Cultura, “la rectoría que instruirá al pueblo” y que Europa y su civilización serían “un modelo ante el cual todo progreso cultural ha de medirse” (2007, pág. 24).

La responsabilidad que atribuye Carrión a los intelectuales y artistas se da en parte por su reconocimiento de los efectos, que la actividad cultural e intelectual pueden producir sobre la vida social en concreto; como indica Rafael Polo, los intelectuales tienen como tarea “la elaboración de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas” (Polo, 2002, pág. 67). Consciente de esta causalidad, Carrión responsabiliza al escritor ecuatoriano de “narrar siempre con la verdad” ya que: “hay casos admirables en los cuales ha quedado demostrado que la voz del intelectual, del escritor, tiene resonancias pragmáticas indudables sobre la consciencia universal, se filtra hacia los hombres y entidades de poder y produce resultados apreciables” (citado en Handelsman, 2007, pág. 109).

Como se puede ver, el peso que coloca Carrión sobre la creación artística se refleja principalmente en sus expectativas sobre la obra literaria, por lo que Carrión advierte repetidas veces la urgencia de la misión del escritor con la temática nacional: “hay que exigirles a los creadores de la literatura ecuatoriana actual, que se hallan en plenitud de poderes, maduros de experiencia y cargados de dones, que sigan diciendo en letras la verdad humana de la Patria” (citado en Handelsman, 1989, pág. 94). Así también, se puede verificar su afán por delimitar la materia de la producción artística a lo meramente auténtico y distintivo de la cultura local: “Está en la conciencia de todos la necesidad de procurarle a la patria, en la literatura y el arte, un sentido diferente de las cosas, conceptos que coincidan con su verdad humana y geográfica, planteamientos renovadores que exigen posiciones resueltas y definidas” (pág. 102).

En estos casos, en los que se busca la cohesión de sectores sociales internos, y en los que el rol de los intelectuales es el de “paternales defensores” de la cultura nacional, no interesa tanto la experimentación artística o la intervención independiente del pueblo. Los artistas innovadores e intelectuales independientes son comúnmente acusados de “desligarse de los intereses nacionales y populares” (Canclini N. , 1987, pág. 14). Es así como Carrión

sugiere que existe una única senda de la materia literaria local, condenando a quienes se alejen de estos temas mandatorios y afirmando que sus obras “se irán borrando y destiñendo en las páginas de nuestra literatura” (pág. 108).

De esta manera se promueve la labor de los artistas e intelectuales como productores de la identidad nacional. Los espacios de difusión de arte eran facilitados a aquellos artistas que, en palabras de Carrión, se hayan establecido como “intérpretes de los anhelos populares”. Era evidente que existía una necesidad consciente de reconstruir la cultura del país y Carrión consideraba que la presencia del artista era fundamental para la difusión y socialización de la nueva narrativa nacional, sin embargo, la rectoría institucional de la CCE era también esencial para encausar la producción del arte en la dirección necesaria (Moreno, 2010).

3.3 “La Pequeña Nación” y su influencia sobre las artes plásticas: una mirada a Eduardo Kingman, Diógenes Paredes, Galo Galecio y Oswaldo Guayasamín

El campo de la pintura es un excelente ejemplo de cómo el discurso de unificación cultural de Carrión tuvo notables efectos sobre el contenido del arte y la ideología de los sujetos productores. Cabe resaltar que en los periodos previos a la aparición de la Casa de la Cultura, la principal corriente artística que dominó en el campo de las artes plásticas fue el Indigenismo, una mirada que inscribía un estigma en el cuerpo dominado y que a los ojos de algunos fue un arte de denuncia, “un discurso que mostraba lo que otros no se habían atrevido a representar” (Castelo, 2003).

Sin embargo, para Benjamín Carrión las representaciones indigenistas eran lo que él denominada “el lloriqueo, el derrotismo permanente, el culto de la queja”, y a su vez, el indio

era “el personaje de la tragedia”, del que las nuevas imposiciones estéticas debían alejarse. El posicionamiento cultural del Ecuador a nivel internacional requería de la reconceptualización de las categorías *Nacional* y *Popular*. Canclini observa que bajo modelos culturales modernizadores, como es el modelo nacional de Carrión, la redefinición de estos conceptos ocurre en función de “un discurso que tiende a ser lo más globalizante posible” (Canclini N. , 1987, pág. 33). Esto quiere decir, que lo *Nacional* no se define bajo elementos esencialmente locales, sino que busca apropiarse de símbolos globales, para encajar como parte de un modelo universal.

Habiendo mencionado esto es hora de analizar el contenido político/cultural del discurso del Benjamín Carrión y como éste se refleja sobre el concepto tras las producciones artísticas de la época, específicamente desde la pintura, y por aquellos artistas que recibieron el apoyo institucional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que como ya se ha mencionado, constituyó la principal unidad rectora de la producción cultural en base a un discurso nacional de unificación. En ese entonces, la Casa de la Cultura Ecuatoriana buscó dar impulso a las artes plásticas a través de la fundación del Salón Nacional de Bellas Artes, el que se encargó de tanto de la exhibición, como de conceder premios para las obras tanto de pintura como de escultura. Asimismo, la CCE mantuvo la política de adquirir obras de artistas contemporáneos para la formación del Museo de Arte Ecuatoriano Contemporáneo, dentro del cual pintores como Eduardo Kingman y Diógenes Paredes lograron exhibir su obra.

Los artistas que forman parte del presente análisis son Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín y Galo Galecio cuyas obras fueron exhibidas en el Salón Nacional de Bellas Artes, y quienes además han sido aludidos en *Trece Años de Cultura Nacional*, por su compromiso con la *verdadera* representación del Ser Patriótico: “declaran guerra a muerte a la estampa, desenmascaran la mentira de la pintura eglógica y ponen en evidencia la ignorancia y la trapacería del turista” (Rivadeneira, 1957, pág. 103). En este

caso, la pintura eglógica, que se refiere a la tradicional romantización de la vida del campesino, se presenta como una condición en la necesidad de ser superada; pues esta es entendida como la difusión de una identidad nacional errónea, que debe ser sustituida con la “verdad de la nación”, y representada a través de los nuevos cánones discursivos.

Para el reencuentro con las raíces nacionales se volvía apremiante buscar la unidad nacional, la “unificación de los espíritus hacia el amor, por la justicia, por la comprensión, por la benevolencia” (pág. 114). Este precepto de Carrión fue adoptado por varios artistas que encontraron la necesidad de reflexionar sobre su producción para el encuentro de la verdadera “personalidad cultural y humana de lo nacional”. Al igual que Carrión, los artistas consideraban que era fundamental conseguir la búsqueda de un arte con identidad y cohesión nacional, que manifieste la realidad del país y que muestre, y reflexione sobre la verdadera realidad humana (Moreno, 2010).

A pesar de que el planteamiento del Ecuador como una “búsqueda” seguía vigente, tanto en la ideología del pensador como en los sujetos de producción artística, existieron varios tópicos, subyacentes a la ideología del mestizaje por los que Benjamín Carrión abogaba fervientemente al considerarlos rasgos distintivos del sujeto ecuatoriano. Los mandatos discursivos de la ideología de Carrión fueron adoptados por los artistas como los nuevos ejes temáticos en sus póstumas producciones, con las cuales contribuyeron a la formación y fortalecimiento de la narrativa homogeneizante de la Nación Mestiza:

3.3.1 Sobre la posición del hombre frente a la tierra.

Existe un aspecto del discurso de Carrión, que se vuelve fundamental para comprender el cambio del paradigma en el contenido de la obra de los pintores, especialmente el que tiene que ver con la representación de los indígenas y su relación con la tierra. Carrión sugiere que la representación del Ecuador como un país “esencialmente agrícola” no puede ser más que un “mero cliché” que el país requiere replantearse. Pues el intelectual considera que el amor

del agricultor a su tierra es una condición que no puede ser fijada, en vista de que esta relación depende de quién la posee, y en este caso: “la tierra, casi en ningún sitio del Ecuador, es del indio” (Carrión, Cartas al Ecuador, 1988, pág. 119).

Carrión se remite a la tierra como símbolo de opresión y derrota para la población indígena: “El indio ve en la tierra que primitivamente fue suya el instrumento de su humillación y de su tortura: la trabaja para otro, pero no para otro cualquiera, sino para el opresor, el adversario, el amor”. También considera que ésta ha sido asumida como objeto de vergüenza para la población mestiza: “Pues el mestizo y el cholo huyen del campo que les recuerda su origen indígena, humillante y desdorado según ellos” (1988, págs. 120-121). Es a partir de estos argumentos que Carrión defiende que el amor por la tierra no puede significar un referente de la identidad nacional, como había sido planteado por las corrientes culturales previas, las que utilizaban la tierra como principal argumento de sus productos artísticos: “Así pues, el aforismo de que el Ecuador es un país esencialmente agrícola falla fundamentalmente desde el punto de vista del actual estado vocacional de la población ecuatoriana. Como cosa de realidad palpable, por mucho que nos duela, debemos confesar que el hombre ecuatoriano no ha comprobado aun el amor por la tierra y su cultivo” (pág. 121).

Como respuesta la ruptura con este pensamiento, Carrión propone que “es preciso recurrir a la técnica”, es decir, redirigirse hacia las aptitudes manuales como fundamental actividad económica del país: “El poblador de esta tierra ha demostrado una vocación y aptitud especial para lo manual [...] Quizás es el Ecuador, inmediatamente después de México, donde se observa mayor vocación y aptitud para la manufactura popular” (pág.123).

Carrión resalta que a pesar de que los artesanos en el Ecuador no recibieran ningún tipo de apoyo, a diferencia de otros países, estos seguían entregándose por completo a su arte, la que “constituye el núcleo del concepto *carrionesco* de la vocación nacional” (Handelsman, 1989, pág. 105). Es así como sugiere que, con el apoyo necesario, la producción de artes

populares podría convertirse en importante medio de exportación de la cultura nacional: “Si el Ecuador se dirigiera y encauzara, en forma comercial y en forma artística el trabajo manual [...] este país podría ocupar el primer lugar entre los países continentales en esta materia” (Carrión, pág. 123).

La relación de esta parte del discurso de Carrión con la realidad objetiva puede ser respaldada, tanto por su extenso apoyo a la fundación de las primeras grandes exposiciones de artes manuales, como por las obras pictóricas generadas por artistas respaldados por la CCE. Los artistas se plantearon nuevas reflexiones sobre la temática indigenista y sobre la representación del indígena como sujeto oprimido ante la labor de la tierra: “Con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana el imaginario de lo que se espera del arte nacional comienza a transformarse y se empieza a dar paso y a preferir formas de arte alegre” (Castelo, 2003). Las formas de arte alegre, evaden la representación del indígena en su relación con el sufrimiento y el trabajo, y empiezan a pintarlo en sus aspectos más cotidianos, personales y sociales. La representación del indio inmiscuido en la realización de artes manuales, también adquiere relevancia en las nuevas formas de producción artística, y aparece como un símbolo de la apropiación del trabajo y la superación de las condiciones de sumisión y opresión propias de la agricultura.

A partir de este momento se evidencia la aparición de producciones artísticas que no necesariamente tienen como principal objeto denunciar las condiciones miserables del indio, sino que se asignan reinventar una nueva imagen de este sujeto en relación a los nuevos mandatos discursivos: “Existe mayor aceptación hacia un tipo de arte que no cuestione la explotación y el abuso, un arte que no estigmatice y deforme el cuerpo del indio, sino que se limite a presentarlo como un elemento formal a partir del cual se realicen estudios de color y de geometrización” (Castelo, 2003, pág. 69) . Es así como se deja de lado la representación de indígenas asediados, afligidos, trabajando arduamente en el campo y se empieza a ilustrar a

estos sujetos como parte de actividades cotidianas, fechas festivas, relaciones afectivas, etc. todo en un intento por “desterrar el nacionalismo nocivo, sin descuidar al ser humano esencial que se esconde bajo el poncho” (Ibíd.).

Eduardo Kingman fue en definitiva un pintor que se vio fuertemente influenciado por este discurso y en el que se puede apreciar claramente la transición desde la temática indigenista, hacia una de formas más folclóricas y coloridas. Para Kingman el desarraigo del indigenismo responde a las necesidades de la Patria de buscar su propio destino, tal cual fue propuesto por Carrión al defender la búsqueda de “la verdad fundamental de la nación”. Es así como el pintor observa que “la pintura moderna ecuatoriana marcha al encuentro de su *propio camino*, nutriéndose de las influencias francesas y mexicanas, soslayando el tema social en el sentido exageradamente político” (citado en Moreno, 2010, pág. 119). Pues esta cita, deja en claro que el alejamiento de la temática indigenista simboliza el acercamiento de la pintura ecuatoriana a los *motivos verdaderos* de su búsqueda, los que residen en los productos internacionales del arte. Es así como el pintor añade que el rompimiento con el viejo paradigma, aclara las ideas de los nuevos pintores ecuatorianos y les sirve para ubicarse en el espectro del arte internacional, que como ya se ha mencionado antes, constituía parte fundamental de la labor de la CCE: “procurar desligarse del indio, persiguiendo una temática menos localista y restringida; universal” (Ibíd.).

Para el pintor, el arte ecuatoriano tenía una deuda con el indígena por presentarlo en situaciones que desplieguen su verdadera realidad, puesto que consideraba que el indio como representante de clases explotadas por un sistema económico terrateniente y burgués “no había conseguido buenas realizaciones”, sino que “habría dado resultados extremistas que tendían hacia la caricaturización” (Moreno, pág. 120).

Como respuesta ante sus reflexiones, el artista aborda la temática de sujetos indígenas envueltos en labores más humanas y cotidianas, completamente alejados de su representación

bajo situaciones de dominio. Para atenerse ante el nuevo discurso, el pintor opta por la representación de símbolos y situaciones que correspondan a una narrativa más universal de las relaciones entre seres humanos; de esta manera, en 1947 pinta “El Beso”, un cuadro que se aleja de la retratación del indígena en relación al trabajo y que enfatiza sensaciones más compasivas, como el amor de una madre hacia su hijo. Así también lo observan varios autores, quienes enfatizan la “humanidad” contenida en la obra y defienden que constituye una “expresión sublime” del amor maternal: “El beso es la representación expresiva de la unión mutua. El beso es signo de amor, fidelidad y erotismo como elemento fundamental en la relación interpersonal y recíproca de los seres humanos” (Moreno, 2010, pág. 147). Esta obra funciona como un claro ejemplo del uso de símbolos universales para la formación de una narrativa sobre la nacional. La moderna pintura ecuatoriana, promueve la búsqueda del sentido del arte local en alegorías globales, que le permitan situarse en el marco de la producción artística internacional. En este caso, se utiliza la significación universal del amor de la madre y se hace un esfuerzo por presentarlo como reflejo característico y propio del ecuatorianismo.

Otra obra que se ajusta a esta perspectiva es “La Cajonera” (1951), la que conjuntamente con otra pintura, fue adquirida por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en tanto que “eran realidades de costumbres y actividades cotidianas, que sobrepasaban la representatividad directa del accionar para suscitar impresiones de sensibilidad en el hombre” (Moreno, 2010). La obra representa a una mujer indígena participando en la exposición y la venta de quehaceres manuales, aludiendo a lo que Carrión ya mencionó antes como la gran vocación y aptitud de los pobladores locales hacia la producción de artesanías. En esta, se puede apreciar claramente la transición de la representación del trabajo desde las obras de temática indigenista y las nuevas producciones artísticas. A diferencia de las pinturas previas de Kingman, “La Cajonera” es una obra que retrata al indígena en una relación armoniosa con

el trabajo. La producción de artesanías se muestra como una actividad justa, por la que el indígena artesano, un grupo tradicionalmente subalterno, aparece como participante activo en la economía nacional y se beneficia de su propia labor. Sin embargo, esta representación se encuentra muy alejada de la realidad que se vivía en ese entonces. En 1950, casi la mitad de la población nacional era indígena y se considera que la mayoría de ellos vivían sujetos a haciendas serranas, a través de arreglos “huasipungueros”, por los que se entregaba un pedazo de tierra a cambio de su trabajo permanente a tiempo completo (Radcliffe & Westwood, 1999).

Este aspecto se remite claramente a uno de los ya mencionados principios de la “comunidad imaginada” de Benedict Anderson. Para los miembros de la nación, es imposible conocer la realidad de todos y cada uno de sus coterráneos, sin embargo, “la imagen de su comunión” es figurada en su mente a través de los discursos oficiales y las representaciones de los mismos. Estas pinturas fomentan la imaginación de los sujetos ecuatorianos formando parte una relación horizontal, equitativa, anulando las contradicciones sociales y las desigualdades existentes entre la población blanco/mestiza y los sectores subalternos. Pues, como se puede ver, la mayoría de la población indígena vivía aún bajo un yugo de tipo feudal por el que se encontraban al servicio de las elites, sin embargo, esta realidad no tenía lugar en la narrativa nacional que buscaba fomentar la ilusión de unificación y apaciguamiento de las diferencias sociales.

“Festival” 1955 es otro ejemplo de la retratación del discurso del intelectual y del acercamiento del arte local hacia una narrativa de corte internacional. En primer lugar, el pintor se aleja nuevamente del contenido de denuncia social al representar a indígenas formando parte de una ocasión festiva; pero también se ven grandes cambios en el uso del color, que se acerca hacia tonalidades cálidas, y el retorno a formas geométricas básicas para representar a sus personajes, lo que se remite a las tendencias de arte predominantes en el

continente europeo, como fueron durante la primera mitad del siglo XX el fauvismo, cubismo, o el movimiento abstracto, que consideraban a las formas básicas como ideales herramientas para retratar la realidad.

Otra forma por la que la obra de Kingman demostró su afianzamiento con los nuevos tópicos discursivos fue a través de los murales que le fueron comisionados por el Estado en el año 1944, para el Ministerio de Agricultura. Los murales tenían como fin representar la agricultura nacional, la industria y el turismo en las regiones de la Sierra y Costa, temas que fueron tratados por Kingman en concordancia con las visiones de Carrión sobre estos aspectos de la vida nacional. Pues, la creación de estos murales constituía una oportunidad para reestablecer la imagen del Ecuador a nivel de la población y ante la mirada internacional, por lo que Kingman se separó completamente de su tradición de denuncia social y se empeñó en la retratación de un escenario “próspero” y armónico en el cual se ejercían las labores de los ecuatorianos: “Kingman otorgó en gran medida una aureola de progreso y bienestar a los temas tratados en los cuatro murales; deseaba concretar el discurso oficial del ministerio” (Moreno, pág. 127).

En esta muestra, el Mural “La Industria”, representa una escena en la cual varios actores mestizos e indígenas participan en la producción de artesanías como telares, sombreros de paja toquilla y alfarería. Esta representación de la industria nacional es visiblemente un intento de cambiarla tanto al nivel de la realidad, como en los imaginarios existentes sobre la misma. El mural representa las expectativas de Carrión sobre la posibilidad de que la producción y exportación de artes populares pueda convertirse en un principal motor económico de la nación, visión que el pensador defiende al elogiar el ejemplo de países de poderosa estructura económica, como Bélgica y México, que según el intelectual “han elevado sus condiciones de vida y producción a base de la manufactura popular, anterior y posterior a la máquina” (1988, pág. 123). También, gran parte de la representación de la

actividad industrial que aparece sobre el mural, es atribuida principalmente a los tejedores, labor a la que Carrión brindaba mayor preferencia sobre otros tipos de artes manuales: “La Casa de la Cultura ha hecho todos los esfuerzos para hacer posible el desarrollo, el afloramiento de una habilidad manual entre todas magnífica y reproductiva: La de los tejedores” (citado en Handelsman, 1989, pág. 121). Como es evidente, Kingman se adaptaba con coherencia a los modelos de Nación que Carrión retrata en sus escritos, pues esto, le facilita oportunidades y motivos para seguir exponiendo su obra y recibir apoyo de aquellas instituciones controladoras del régimen discursivo, como era en este caso la CCE en cooperación con el Estado. Como se puede ver en el presente trabajo, los conceptos detrás de sus obras encajaban coherentemente con “los proyectos desarrollistas y modernizadores que en lo político estaban ya tocando las puertas del país y de América Latina” (Rodríguez, 2015, pág. 119).

Si bien, los paralelismos entre el discurso de Carrión y la producción artística se hacen evidentes en la retratación de las actividades económicas populares, se debe reconocer que la ideología tras los murales nunca se desliga de un idealismo paternalista sobre lo que deberían consistir las actividades económicas del pueblo. Es así que Carrión se auto atribuye la función de guiarlas a través de la CCE “brindando dirección y perfeccionamiento de las artes populares” y alegando que la institución constituye un llamado al pueblo “para darle nociones de las artesanías” (citado en Rodríguez, 2015; pág. 119). Asimismo, en la Primera Exposición Nacional de las Artes Manuales Populares se emite un reglamento, donde existe una enumeración de aquellas que son consideradas como tales; además, se agrega que todas las obras, como requisito deberán tener “motivos e inspiración en lo *esencialmente ecuatoriano*” (citado en Polo, 2002; pág. 62).

La nueva producción artística se convierte en el lugar sobre el cual aquellos sujetos comúnmente privados del derecho de representación y excluidos de la vida pública se ven por

primera vez retratados de una forma diferente al indigenismo tradicional, sin embargo, sus actividades también se ven altamente limitadas por las representaciones y de aquello que debería ser sus formas de vida y los modos en los que estas deberían realizarse; como bien expresó Carrión, la idea de la CCE era la de “llevar la Cultura al pueblo” y no de la otra manera.

3.3.2 Sobre la reafirmación orgullosa del clima nacional.

Para Benjamín Carrión la geografía implicaba un factor esencial que debía ser rescatado para reencontrarse con la verdad fundamental de la nación. Carrión proponía reconocer las cualidades geográficas de la tierra y la forma en la que el carácter de los ecuatorianos resulta ser un producto de ella: “Hemos de entender por geografía algo real y viviente. No la simple ordenación de datos físicos y políticos sobre la tierra y sus regiones sino, primordialmente, una ordenación de criterios humanos, de datos sobre la vida del hombre dentro del ambiente y del clima. El clima y la tierra, sobretodo” (Carrión, 1988, pág. 117). Asimismo Carrión pensaba a la geografía como un referente para la búsqueda de la identidad no solo a nivel nacional, sino a nivel continental: “En toda América se ha despertado una urgencia igual entre los hombres de nuestra generación: indagar la verdad de la Patria en lo geográfico, en lo humano... Porque con los elementos de la geografía está hecha la carne y el espíritu de los hombres...” (Handelsman, pág. 106).

De esta manera, el intelectual, se remitía a la geografía como un pilar imprescindible para la construcción de la identidad ecuatoriana “Historia y Geografía en su aceptación realista, rudamente sincera, nos ha de servir para nuestra pretensión de descubrir la vocación nacional, su aptitud como país, sus inclinaciones naturales, determinadas por sus caracteres esenciales”(Ibíd.). *Tropicalismo* fue el término bajo el cual buscó conceptualizar a la geografía y al clima nacional, el que según el fundador de la Casa de la Cultura, debía ser rescatado y reafirmado con orgullo:

“El nombre de nuestro país tiene algo extraordinariamente precioso; nos da noción del clima, nos transporta a ideas de calor, nos comunica sensaciones ardientes. Por ese algo impersonal y desdibujado que lleva en sí el nombre de esta tierra, se filtró un intuitivo sentido de caracterización regional, que fija y exalta nuestra virtud y nuestro defecto máximo: El Tropicalismo” (1988, pág. 66).

Para Carrión el clima conforma un factor determinante de la cultura y el carácter de los sujetos ecuatorianos, filosofía congruente con las corrientes culturales del “determinismo geográfico”, que tuvieron su auge a principios del siglo XX, y que defienden que las cualidades culturales, individuales y colectivas de un grupo o sujeto, se encuentran esencialmente influenciadas por su entorno climático (Delgado, 2007). Sin embargo, existe una notable propensión de esta corriente a retratar a las regiones tropicales como climas poco propicios para el surgimiento de la civilización y la aparición de “altas manifestaciones culturales”. Pues, esta escuela de pensamiento, afirma que un medio natural más hostil, como son los inviernos en sociedades del norte, “proporcionaría un mayor nivel de desarrollo al exigir un alto grado de organización social para soportar todas las contrariedades impuestas por la naturaleza”, lo que necesariamente relega al clima cálido como una de las condiciones causantes del retraso en sociedades del sur: “Así, habría una explicación para el desarrollo de las sociedades europeas, que no tuvieron grandes dificultades en subyugar los pueblos tropicales, señalados como más indolentes y atrasados” (2007).

En este punto se hace pertinente recalcar que Benjamín Carrión no rechaza al determinismo geográfico como tal, pues en palabras del mismo Carrión, “el hombre es un pedazo de la tierra”, y el clima, “al producir los frutos para nutrir al hombre, está haciendo y diferenciando biológicamente al hombre mismo” (pág. 67). Lo que el intelectual critica es el argumento por el que se desacredita a las regiones cálidas como incapaces de generar desarrollo. Es por esta razón que su carta, “Sobre el Clima Nacional” constituye un llamado a los ecuatorianos, “tropicales en su esencia”, a sentirse orgullosos de dicha categoría de identidad y a desmentir los mitos impuestos desde el norte.

En este escrito Benjamín Carrión se remite nuevamente a la ideología de José Vasconcelos, “el gran americano”, y propone que la siguiente afirmación debería ser adoptada como el “evangelio de la ecuatorianidad”: “Del trópico saldrá, pues, del trópico amazónico saldrá no solo la producción agrícola, sino también la gran industria [...] Las grandes civilizaciones se iniciaron entre trópicos y la civilización final volverá al trópico” (citado en *Cartas al Ecuador*, 1988, pág. 67). En este caso se puede ver nuevamente un brote de la actitud mesiánica de Carrión, quien invita a los ecuatorianos a enorgullecerse de su propia patria, de su tropicalismo esencial, y apropiárselo como un referente de identidad digno de orgullo: “Tropicales, eso somos. Y debemos serlo valientemente, orgullosamente, porque esa es nuestra realidad física. Nuestra realidad biológica. Nuestra realidad económica. Nuestra realidad integral” (pág. 68). Dicha apropiación y representación también surgiría en el ámbito del arte, y en este caso Diógenes Paredes, aparecería como principal exponente de la reapropiación del tropicalismo propuesto por Carrión.

Diógenes, cuyo personaje se caracterizaba por ser “el pintor de los desposeídos” y por el uso de colores sombríos, se acerca al paradigma del trópico a través de obras como “Curiquingues” (1955) y el Mural realizado en La Casona “Los Cuatro Puntos Cardinales de la Nacionalidad” (1946). Es así como su persona es elogiada por la CCE, debido a su honestidad con el escenario nacional: “En la misma medida que prevalece el hombre en su pintura, prevalece en él un sentido de la verdad siempre leal con la realidad que nos rodea” (Rivadeneira, pág. 106), sentido de verdad, que resulta ser el retorno hacia la expresión del arte gozosa, “el regreso a lo humano, a lo alegre, con carne y alma al propio tiempo” (Ibíd.).

Para Benjamín Carrión, el tropicalismo representado en las artes plásticas, constituye también un medio para el alejamiento del indigenismo tradicional. El intelectual asocia la geografía nacional con ideas de “euforia”, “color”, “luz”, “folclore”; propias de los climas cálidos locales; y que han de reemplazar las tradicionales representaciones oscuras del

entorno nacional. De esta manera para Carrión, *Curiquingues* es una obra digna de admiración. El intelectual invita a la audiencia a apreciar el regreso del artista “hacia la luz”, tras *recuperarse* de aquellos momentos, que según el intelectual “extravió su camino”, es decir, se alejó del color y la alegría del folclore y se dedicó “pintar negro, pintar sucio, técnicamente hablando” (La Suave Patria y Otros Textos, 1998, pág. 159). Asimismo, Carrión agrega que esta obra ubica al pintor a la *altura de los maestros continentales del pincel*: “Gozad de la fruición, de la euforia creadora de este gran pintor nuestro que ha vuelto hacia la luz, hacia el color de nuestra tierra. Vedlo poderoso, pintando nuestro folclore, con visión de color y de interpretación” (1998, pág. 160).

La obra “Curiquingues”, en la cual Paredes representa un grupo de indígenas disociados del trabajo de la tierra, y participantes de una celebración tradicional, es un ejemplo es uno de los intentos del pintor por alejarse de representaciones oscuras y lúgubres del paisaje nacional y aproximarse hacia la exhibición de un escenario festivo y colorido, inherente a las cualidades del trópico. Pues en esta obra, se ve una clara sustitución de los colores oscuros, tradicionalmente utilizados por el artista, por una paleta más colorida que responde a las expectativas de Carrión para la representación de los climas locales. Sin embargo, a pesar de que en esta obra se pueda apreciar un gran cambio a nivel cromático, Paredes adopta el discurso de Carrión parcialmente. El pintor no se aleja por completo del contenido de denuncia social, el cual se manifiesta en las expresiones sombrías y la deformación del cuerpo de los personajes representados.

Además de la exaltación del uso del color y el folclore por parte del artista, Carrión admira las alusiones de Paredes a los paisajes y la relación de sus personajes con los mismos. Es por esto que en *Trece Años de Cultura Nacional* se indica que para el pintor “basta el habitante y la geografía de nuestra tierra, con todo lo que tiene de irredento y de opresivo” para la producción de una obra fiel a las realidades de la patria (1957, pág. 106). El

compromiso de Paredes en la geografía nacional se manifiesta principalmente a través de su interés por el hombre de la costa y su entorno natural, temática a la que se dedica a través del retrato y los paisajes (Castelo, 2003, pág. 76). En varios de sus óleos se pueden apreciar imágenes de paisajes del litoral, revestidos de palmeras y otra vegetación tropical, adornados con casas de caña guadua en representación de las formas de vida en esta región. De igual manera, en varias de estas pinturas se hace uso de colores cálidos para la representación de los paisajes tropicales, colores que a pesar de que no encajen necesariamente con la realidad de los paisajes pintados, responden a las exigencias de Carrión sobre el uso del color para la retratación del trópico.

Al igual que Galo Galecio y Oswaldo Guayasamín, Diógenes Paredes contribuyó a *La Casona* con el mural “Los Cuatro Puntos Cardinales”. Fue en 1946 cuando le fue encargada la pieza que sería pintada en la cubierta del vestíbulo. Las cuatro escenas diferentes pintadas en el mural: Norte, Sur, Este y Oeste representan a varios personajes importantes de la cultura nacional: el indio, el montubio, el obrero y el mestizo, personajes que aparecen en los medios naturales de su región y siendo partícipes de las actividades económicas propias de su entorno.

Para proseguir con el análisis es necesario recordar que Carrión menciona claramente en su discurso la necesidad de alejamiento de las concepciones tradicionales del trópico como una tierra hostil, poco apta para la vida y propia de civilizaciones con escasa aptitud hacia la industria y el desarrollo, como menciona el intelectual en una de sus cartas hacía falta demostrar “que no somos irremediamente *el trópico ingobernable*” (1988, pág. 79). Es por esto que elogia y presenta la descripción que Gabriela Mistral realiza sobre el trópico, en el prólogo escrito para su libro “Los Creadores de la Nueva América”, como retrato veraz de este paisaje y defensa firme ante la negatividad representada por extranjeros:

“El trópico es el cielo verdadero, el único cielo-cielo [...] el río que no debiera llevar nombre, el Amazonas, cuyas cuatro sílabas hacen un horizonte de agua poderosa [...] Y es que se pagan de algún modo esos colores y esos olores y esas excelencias sobrenaturales de un suelo; y se muerde la pitahaya, que es la mejor púrpura, durante una vida, aceptando que alguna vez la cobra nos pruebe la sangre” (citado en Carrión, 1988, pág. 69).

En este punto, se presenta a la hostilidad propia de la región como un precio a pagar por las bondades naturales del clima tropical. La aceptación de estos factores implica una invitación a los ecuatorianos a la apropiación y el reconocimiento de su identidad como producto de dicho clima cálido, reafirmación que se manifiesta en la representación de sujetos tropicales en armonía con su entorno natural.

Se debe mencionar que desde un principio las representaciones de los trópicos, cultura y personas tropicales han estado comúnmente asociadas con signos ambivalentes sobre lo que constituye la realidad en este clima. Por un lado, existe la noción del “infierno tropical”, lo que Lins describe como “el miedo a lo desconocido”: “atrás de cada árbol un animal peligroso o un salvaje listo para atacar” (Lins, 2001, pág. 178). Por otro lado, existen las retrataciones de las utopías del paraíso terrestre, “la exuberancia de las formas, colores, vidas, la libertad de los nativos” (Ibíd.). Se puede observar a partir de este hecho y las alusiones que hace Carrión al entendimiento del tropicalismo de José Vasconcelos y Gabriela Mistral, que la narrativa sobre el clima nacional que el intelectual defiende se atañe precisamente al rescate y representación de esta última perspectiva, es decir, a la noción del tropicalismo como un *paraíso terrestre*. Carrión pretende impregnar el imaginario social, con la idea de que el Ecuador constituye una civilización favorecida por las bondades de su entorno natural, discurso que es claramente adoptado por Diógenes Paredes en su mural de “La Casona”.

En “Los Cuatro Puntos Cardinales” se pueden apreciar expresiones muy propias de la *afirmación orgullosa del tropicalismo* propuesta por Carrión. Para empezar, el sol aparece ilustrado cuatro veces entre las múltiples escenas que simbolizan las diversas regiones del

Ecuador, así también los habitantes de la costa, hombres y mujeres, son representados con ropas ligeras y el torso desnudo en referencia a las “nociones de calor”, “la sensaciones ardientes”, comunicadas por el clima (Carrión, Cartas al Ecuador, 1988, pág. 66).

Sobre los imaginarios de las regiones cálidas predominaba en gran medida la idea de que éstas constituyen espacios poco productivos y habitados por sujetos salvajes, irracionales, violentos, reacios al contacto con la civilización. En el caso del arte, las comunes representaciones del sujeto amazónico, eran realizadas a través de una mirada occidental, y lo personificaban como el prototipo del salvaje, en constante lucha con el entorno natural por su supervivencia. La desnudez en la representación de los cuerpos solía ser acentuada y simbolizada como la expresión más clara de su barbarie, así lo indica Patricio Trujillo, quien expresa los indígenas desnudos, adoradores del demonio y caníbales: “representaban todo lo que el hombre moderno de occidente odiaba y temía, lo que estaba en contra de la cultura, los imaginarios de salvajismo versus los de civilización” (Trujillo, 2001, pág. 77).

En el mural de Diógenes Paredes, se perciben claros intentos por representar al sujeto tropical bajo una narrativa más “civilizatoria” y ajena a los tradicionales imaginarios sobre el salvajismo “inherente” a los territorios cálidos. Para empezar, las representaciones realizadas por Paredes no retratan bajo ningún concepto a sujetos indígenas, tanto de la costa, como de la Amazonía que entonces y hasta hoy en día ocupaban dichos territorios de la geografía ecuatoriana. Los personajes que aparecen como moradores de este espacio son primordialmente sujetos blanco/mestizos, formando parte de labores productivas propias de la región. El cuerpo desnudo de los personajes retratados en el mural, se aparta indudablemente de su asociación con la barbarie, debido a que el cuerpo blanco/mestizo, en sí mismo, funciona como símbolo de la civilización y el desarrollo. Es así que el cuerpo desnudo de estos personajes, corresponde a un comportamiento socialmente aceptado, que responde a las

exigencias del trabajo en el clima cálido, y se aleja de aparecer como objeto de salvajismo o de vergüenza.

Además, en las representaciones del mural se combate al paradigma de los hombres del trópico como sujetos pasivos y perezosos, con poca propensión al trabajo. Es así como se puede apreciar a hombres montubios, en compañía de sus machetes, trabajando arduamente en los cañaverales y participando también en la cosecha de plátano y cacao como frutos propios de la zona, y en representación de “la gran industria y la gran producción agrícola” que según Carrión, saldría propiamente de la región (pág. 67). Además, la ilustración del cultivo de la tierra y sus productos aparecen como actividad inherente al tropicalismo, tal cual lo apunta Mistral: “el trópico es la fruta optima, piña o mango admirables; el trópico es el árbol casi humano que se llama del pan; el bananero que, él solo, puede alimentar gentes...” (citado en Carrión, 1988, pág. 68).

Fue únicamente a partir de la década de los 40 y tras la pérdida del territorio amazónico, cuando el estado adquirió por primera vez un interés geopolítico en esta región: “Se buscó integrar a la Amazonía en el mercado mundial a través de la producción de café, cacao y té” (Trujillo, 2001; pág. 77). El proyecto modernizador del Estado, por el que se busca incluir al oriente como región activa en la economía nacional, tiene también grandes efectos en los imaginarios nacionales sobre esta región, y los que son representados a través del arte. Evidentemente, el mural expuesto por Paredes se aproxima hacia la retratación de aquello que debía constituir las actividades económicas en las regiones cálidas de la nación. El tropicalismo aparece entonces como un componente central en la construcción de la identidad nacional, pues éste, se convierte en un símbolo nacional irrefutable y auténtico, que retrata las expectativas sobre el desarrollo económico local y combate “la asociación del clima cálido con un estado de inferioridad obligatoria” (Handelsman, 1988, pág. 28).

Sin embargo, se debe reconocer que la reafirmación orgullosa del clima nacional tiende también en cierta medida hacia la homogenización del sujeto nacional. Pues, a pesar de que el Ecuador constituya un nombre geográfico en sí mismo, como lo indica Carrión; no todo el territorio nacional se encuentra marcado por estas condiciones del clima. Erika Silva, observa que la exaltación ferviente del tropicalismo, respondió a la necesidad de reafirmar “El Mito del Señorío sobre el Suelo”, pues al haber perdido el Ecuador la mayor parte de su territorio amazónico, un discurso que exalte el dominio sobre el territorio y la geografía, tuvo gran acogido y sirvió como apaciguante ante la derrota moral sufrida por los ecuatorianos en ese entonces.

También se debe reconocer que al promover el tropicalismo y al desdeñar las teorías del determinismo geográfico Carrión se empeña en crear y difundir otro mito del mismo tipo. Ante el estereotipo del latinoamericano perezoso y letárgico, producto de los climas cálidos del trópico, Carrión insiste creer en “en el milagro de la imaginación creadora” como atributo tropical por excelencia; es decir, que el intelectual hace un intento por invertir las categorizaciones por parte del determinismo geográfico y se preocupa por plantear a las regiones cálidas como los únicos sectores esencialmente propensos hacia la innovación y el desarrollo.

3.3.3 Sobre la recuperación del pasado histórico y el amor por la libertad.

Además de la geografía Carrión se refería a la historia como uno de los valores nacionales fundamentales a ser recuperados, alegando que a partir de ella se haría posible reconocer los atributos de carácter heredados tanto de los pobladores nativos como españoles: “La historia ha de servir para conocer nuestra genealogía: por un lado, toda la nebulosa ética que nos ofreciera la conquista española; por otro lado, la nebulosa indígena, apenas adivinada por la insipiente de nuestros estudios arqueológicos, en la que también se hallan huellas de avatares cósmicos, a través de lo maya e incaico” (Cartas al Ecuador, 1988, pág. 116) .

Es así como el intelectual, en su intento por revivir el pasado histórico, se refería constantemente a personajes como Eloy Alfaro, Eugenio Espejo, Atahualpa, Vicente Rocafuerte, Juan Montalvo, García Moreno, entre otros y los calificaba de “genuinos forjadores de la cultura nacional”. Es importante reconocer que Carrión elogia a estos personajes por los paralelismos que guardan con su discurso sobre la vocación nacional de los ecuatorianos; es por esto que distingue a García Moreno por “su rebeldía frenética, por su ansia de poder y construir” y a Vicente Rocafuerte por “su tropical voluntad de poderío”; asimismo, elogia a Eloy Alfaro por “su empeño de unir a los pueblos del Ecuador”, lo que responde a su llamado por la unificación nacional (pág.87).

De igual manera, Benjamín Carrión reconoce que el aspecto en común, que estos personajes históricos guardan, radica en su ferviente amor por la libertad, cualidad, que de acuerdo a su discurso resulta ser producto de las “sensaciones ardientes” del trópico, consecuentes de los climas cálidos de la región: “Yo sostengo, apoyándome en la historia y la geografía, que el Ecuador tiene, en lo espiritual, una vocación muy honrada por la libertad[...] sus hombres son –excepción hecha de García Moreno- luchadores por la libertad: Espejo, Rocafuerte, Montalvo, Alfaro. Su literatura es una literatura de insurgencia [...] clamadora de justicia para el montubio, para el indio, para el explotado de ciudades y campos” (1988, pág. 119).

Es así que el elemento fundamental de la visión de Carrión se remite a las consecuencias del clima cálido nacional sobre la personalidad de los sujetos ecuatorianos/tropicales. Carrión busca explicar las cualidades propias de la geografía local a través de las hazañas de sus personajes históricos, como por ejemplo, Vicente Rocafuerte, a quién, según el intelectual, “le dio el trópico la pasión, la inteligencia penetrante, la agilidad mental, el ímpetu de hacer y eso que es tan tropical y tan nuestro: la voluntad de poderío” (Carrión, 1988, pág. 78). La personalidad rebelde de los climas tropicales es denominada por

Carrión como “pasión por la libertad”, característica que confirma a través de la observación de los antecedentes de la nación y el accionar de sus personajes históricos en la misma: “Lo que hasta aquí hemos hecho los hombres del Ecuador a través de la historia es defender la libertad. La libertad que es alto e irrenunciable bien, tan alto y tan precioso como la Patria” (pág. 128).

Dentro de su concepción de identidad nacional Carrión considera que el amor por la libertad y el espíritu de rebeldía de los ecuatorianos, además de ser un producto de la geografía, es también un resultado de su mestizaje. De esta manera afirma que: “Las características de indomabilidad y varonía del español, conjugadas con la rebeldía indígenas, han conseguido un tipo de pueblo de imposible resignación ante la tiranía, ante cualquier sistema de opresión” (citado en Polo, 2002; pág. 58). Remontándose a las raíces españolas e indígenas del sujeto mestizo nacional, Carrión pretende demostrar el porqué de una historia de luchas libertarias casi permanentes en el Ecuador” (Handelsman, 1989, pág. 102). Carrión reflexiona profundamente sobre este hecho al resolver que el Ecuador ha demostrado su amor por la libertad a través de “sus gloriosas demostraciones de tropicalismo” en fechas cívicas como el Primer Grito de la Independencia, la Revolución del 9 de Octubre y la “potente afirmación de la ecuatorianidad” de la Revolución Marcista en 1845, “día nuestro, día tropical en plenitud” (pág. 75).

Además de la producción literaria, es necesario recalcar que la representación de la historia a través de la pintura es también considerada por el intelectual, como una de las contribuciones más importantes y significativas que se pueden lograr desde el arte para la reafirmación de la cultura local. Carrión afirma que deberían constituir los principales motivos de la pintura “lo propio, lo que nos da fisonomía, lo que está en tono con nuestra Historia, con nuestra realidad con nuestros anhelos” (citado en Rivadeneira, 1957, pág. 112). Así también sugiere que el contenido de la pintura ecuatoriana se encuentra obligatoriamente

sujeto a retratar al hombre ecuatoriano: “para el pintor ecuatoriano el hombre ecuatoriano tiene que ser y es, el tema principal de nuestra plástica”, sujeto que este caso en particular, se encuentra personificado en los personajes históricos que Carrión denomina como *auténticos portadores de la personalidad nacional* (Ibíd.).

Es a partir de este discurso que el factor de la historia en conjunción con “el amor por la libertad” se convierte en un elemento fundamental para la obra de varios artistas, entre estos Oswaldo Guayasamín y Galo Galecio; los que pretenden la recuperación de la historia a través del muralismo, tendencia que según Carrión, era un medio de promover el arte público y divulgar la grandeza cultural del Ecuador (Jauregui, s/f). En este sentido, la exposición de murales en espacios públicos culturales, funcionaba como un medio de enunciación y legitimación del discurso nacional, por el cual el público general ganaba acceso a la apreciación de aquello que representaba la cultura local. Algunos de estos murales tuvieron lugar en “La Casona”, la primera sede propia de la CCE tras los primeros años de su fundación. En el vestíbulo de la sede se pueden apreciar los murales de Galo Galecio: “Los Forjadores de la Nacionalidad” y de Oswaldo Guayasamín “La Conquista”, los que se vinculan estrechamente con las ideas de Carrión respecto a los acontecimientos y a personajes históricos propios de los ecuatorianos.

“Los Forjadores de la Cultura Nacional” (1947), tal cual lo expresa su nombre, se refiere ciertamente a la representación de un grupo de personajes significativos de la identidad ecuatoriana. El mural de Galo Galecio, a quien la CCE se refiere como personaje “de fibra artística finísima” (Rivadeneira, 1957, pág. 110), retrata como eje central a aquellos personajes aludidos por Carrión como verdaderos representantes del *ecuatorianismo*, además de incluir una vasta variedad de personajes anónimos (hombres, mujeres, indígenas, mestizos, etc.) que también caen dentro de esta categoría.

Los personajes históricos retratados en este mural constituyen aquellos aludidos por Carrión en *Cartas al Ecuador* por su representatividad del carácter tropical y de rebeldía de los ecuatorianos. Es así como entre estos se puede apreciar la figura de Juan Montalvo, “el panfletario formidable, el gritador máximo de la rebeldía nacional”, quien conjuntamente con García Moreno, también representado en el mural, personificaban “dos grandes muestras de la vitalidad humana de esta tierra” (pág. 85). Otra figuras que se distinguen son las de Federico Gonzales Suarez, sacerdote e historiador, que en palabras de Carrión “vivió su vida en trance de pasión patriótica y amó la verdad con apasionamiento” (pág. 103); Vicente Rocafuerte, que como ya se mencionó “heredó la superhombria del trópico”; Eloy Alfaro “la ecuatorianidad, que, nuevamente, había hallado su interprete” (pág. 95), entre otros personajes claves para Carrión en la representación de la historia y los temperamentos nacionales.

Oswaldo Guayasamín presenta, en el mismo lugar, su mural “La Conquista”, datado de la misma fecha, y el que también alude a la recuperación de un pasado histórico a través de la creación artística. En este se ve retratado el momento de encuentro entre nativos y españoles. Hacia el lado izquierdo del mural, aparecen los nativos americanos, con sus vestimentas típicas, participando en la cosecha de maíz, hacia el centro se despliega otro grupo de nativos congregados alrededor de lo que parece ser una figura autoritaria ya sea un sacerdote o miembro de la realeza, y hacia la derecha del mural se aprecia a los conquistadores españoles arribando con su caballos, armaduras y puñal en mano. Es importante observar aquí las diferencias con las que se retrata a estos dos grupos antagónicos: los nativos aparecen como hombres grandes, robustos, erguidos, sobrepasan en tamaño a los recién llegados españoles. Este tipo de representación noble y honorable se contrapone visiblemente a las clásicas representaciones de los indígenas como sujetos débiles, desdeñables y esclavizados.

La retratación de los indígenas como sujetos dignos responde a la necesidad planteada por Carrión de “recuperar el orgullo nacional” a través del rescate y reapropiación de la historia. En este caso, la presencia de los Incas en un mural que tiene como fin retratar un suceso histórico, se alinea con el rescate de su rol como participantes en la construcción de la cultura ecuatoriana y los incorpora además dentro de los imaginarios de la historia nacional. Carrión mantuvo claramente esta posición en su obra *Atahualpa* (1934) en la que sostiene “que el inca era el origen de la nación y que sí hubo desarrollo social y cultural precolombino” (Rodríguez, 2015, pág. 81) y se opone, además, a los entendimientos hispanistas de la historia, por los que se defiende que la cultura nacional es netamente europea.

Se debe observar que aquellos personajes que aparecen bajo la figura de “Los Forjadores de la Cultura Nacional”, son aquellos a los que Carrión se refirió puntualmente en su obra y que además se destacan por “su amor por la libertad”, que como ya se explicó antes, en la ideología del pensador, constituye una cualidad esencial del mestizaje, de la explosiva mezcla entre españoles e indígenas. De esta manera, pareciera que el relato de la historia nacional de Carrión, instaure una selección de eventos históricos y la exaltación de personajes específicos que contribuyen a la explicación del surgimiento de la nación mestiza.

Al reconocer la historia nacional desde el surgimiento de la nación mestiza, se da paso a la anulación de las particularidades culturales del indígena. Tras comparar las dos obras, se puede observar con claridad, que únicamente en el mural de Oswaldo Guayasamín, que retrata el periodo precolombino, el indígena aparece como sujeto empoderado y en posesión de sus atributos culturales propios (vestimenta, símbolos religiosos); mientras que en el mural de Galo Galecio, que corresponde a la representación de la época republicana, el indígena es atribuido escaso protagonismo y aparece más bien, como sujeto bajo la tutela de los precursores de la nación mestiza. Este último hecho se remite a la reducción del indígena

como un ser perteneciente al pasado, pertinente únicamente para la historia o la arqueología, y que hoy en día, se ve en la necesidad de ser gobernado y guiado hacia la *civilización*.

La representación del indígena como sujeto perteneciente al pasado contribuye a la socialización y fortalecimiento de a lo que Erika Silva se refiere como “El Mito de la Raza Vencida”. Según éste, los indios constituyen una “raza vencida” en vías de extinción a consecuencia de la conquista por parte de una “cultura superior” (Silva, 2005). La reafirmación de este mito, justifica el surgimiento del “mestizaje” como nuevo emblema de la identidad, y se establece como “la inevitable occidentalización de la cultura andina” (Silva, 2005; pág.70). Es así que los relatos de la historia nacional que son rescatados y propuestos como oficiales, son aquellos cuyos vencedores y protagonistas son los blancos, criollos, conquistadores; pues el indígena, es negado un espacio de representación en vista de que fue derrotado por una “civilización más poderosa”.

A su vez, la reafirmación del mito de la raza vencida da paso a la construcción de una narrativa lineal y continua de la historia nacional. La nueva narrativa, caracterizada por la exclusión del otro indígena, da por sentado el predominio de la cultura occidental y silencia e invisibiliza la resistencia de los sectores subalternos ante su fragmentación y desaparición como pueblos. Como se explicó en el presente trabajo, los sectores indígenas han sido los protagonistas de persistentes sublevaciones para su visibilización política, por ejemplo, a través de la formación de Federaciones y Asociaciones, como la Federación Ecuatoriana de Indios, que tuvo su auge durante la Revolución Juliana; sin embargo, la oficialización de la historia a través de los murales, retrata únicamente a personajes blanco/mestizos, como los precursores de la lucha social y líderes en búsqueda de la justicia y la libertad.

El discurso histórico de Benjamín Carrión, representado a través de la producción de las artes plásticas, pretende difundir una narrativa que explique y legitime la dominación del hombre y el occidentalismo sobre la cultura indígena. Como observa Rafael Polo la formación

de discursos históricos busca “demostrar un orden social establecido como legítimo, como natural” (2002; pág. 63). Recuperar el pasado histórico, como lo proponía Carrión, no se refiere necesariamente a la salvación de una verdad que reside en el pasado, por el contrario, se refiere a la *invención* del mundo social, y la justificación de las relaciones desiguales y de dominación, existentes en el presente, en el núcleo de la nación misma.

3.3.4 Sobre el mestizaje.

Finalmente el último aspecto imprescindible de la visión de Benjamín Carrión tiene que ver no solo con la ecuatorianidad, pero con lo que él consideraba fundamental de la identidad latinoamericana: El mestizaje. Pues en más de una ocasión el intelectual describió que éste constituía “la única certidumbre del americano” (citado Handelsman, 1989, pág. 34). Además, reconocía que el mestizaje comprendía la suma de múltiples factores y componentes raciales, políticos y culturales: “América es hoy el indio, más el blanco, más el mestizo. América es hoy el aporte de cultura occidental que se ha incorporado definitivamente en su constitución. América es hoy el gran experimento de las razas, de las culturas, de las ideologías sociales y políticas” (ibíd., pág. 42).

Respecto a este tema Carrión nuevamente se remite a Vasconcelos y sugiere que la nación debe reafirmarse “en base a la mística raza cósmica (el mestizaje por excelencia) y el reconocimiento de los sectores indígenas y populares como componentes legítimos de la ecuatorianidad” (Rodríguez, 2015, pág. 96). De igual manera, Carrión continua su defensa por la integración del indígena y sostiene su fe en el mestizaje como elemento cultural unificador que traería consigo el desarrollo: “sin duda, la mayor razón para que el Ecuador haya sido y sea, históricamente una región de América Latina atrasada, de poco ímpetu progresista es la no incorporación del indio a la vida nacional, al equipo de trabajo del país” (citado en Rodríguez, pág. 96). En este caso, el mestizaje se manifiesta como, una estrategia de integración simbólica alrededor de un proyecto social de carácter civilizatorio, que se

encargaría de regularizar la incorporación del indio al cuerpo social de la nación (Polo, pág. 75).

El mestizaje termina entonces por convertirse en el concepto cultural hegemónico de la nación, pues a través del reconocimiento de los indígenas como sujetos políticos y la conjugación de sus cualidades con aquellas heredadas de la colonia, Carrión buscó plantear bajo la forma de un solo sujeto “la gran esperanza nuestra”, la que responde a sus preocupación por conseguir la unidad nacional: “Mi pueblo es de indios, sí, de muchos indios; de mestizos y un poco de blancos. Con la tendencia incontenible a la unificación en el tipo total: el mestizo” (citado en Rodríguez, pág. 118). De esta forma, Carrión establece que el sujeto mestizo, tras la unión del español y el indígena, representa la *totalidad*, diluyendo sus peculiaridades y afirmando que estas categorías, por separado, no se acercan al concepto de la ecuatorianidad: *La realidad se integra de ambas partes* y se constituye por el hecho de que la Nación Ecuatoriana es el *producto de los dos aportes*, indio y blanco a la vez, cuyo resultado, el mestizaje “es la exteriorización biológica más sobresaliente porque aparece en todo, incluso en las manifestaciones del espíritu” (Polo, pág. 74).

Rafael Polo destaca al discurso del mestizaje como “un desplazamiento importante en la narrativa del Ecuador”, pues define a este discurso como un movimiento político que al “asentar una noción de mezcla de razas, donde ambas, la hispánica y la autóctona aportan de modos simétrico a la cultura y al pensamiento ecuatoriano; funciona como una metáfora del orden y del poder al homogenizar a la nación ecuatoriana como mestiza” (pág.92). Este análisis conlleva a pensar en el surgimiento de varias contradicciones en el discurso del fundador de la CCE: por un lado, la reafirmación del pasado histórico, el reconocimiento del aporte indígena a la cultura nacional, la exaltación de las artes manuales, etc. parecen abogar por un discurso que pretende romper con el conservadurismo y la falaz división del mundo entre “civilización y barbarie”; por otro lado, la propuesta de la identidad nacional mestiza se

aproxima más hacia un fin europeizante y la negación de la heterogeneidad propia del territorio. Respecto a esta observación Handelsman insiste en que la obra de Carrión “es un mosaico cuyo objeto está en constante discusión, elusión y mutación. Más aun en su producción intelectual, se cruzan y sobreponen concepciones ideológicas diferentes, y a veces contrapuestas” (1988, pág. 33).

De todas formas, la propuesta del mestizaje como discurso de armonía para la unificación nacional, se va en contra de los previos intentos del intelectual por favorecer la participación de sujetos diversos en la construcción de la cultura nacional. Así lo observa Tomás Quevedo, quien concluye que el mestizaje construye un “sujeto monolítico” que asume la representación de la nación y que diluye en su discurso su propia heterogeneidad. Este discurso deviene consecuentemente en la anulación de *los otros* sujetos de la nación, que habrían sido pilares fundamentales en la construcción de la misma, por lo que el mestizaje se convierte en “una herramienta ideológica que permite prolongar, en términos materiales, las relaciones de explotación sobre *los otros* sujetos (indios-negros) bajo el precepto de la superioridad racial e intelectual” (Quevedo, 2015, pág. 53).

Al igual que los otros caracteres que Carrión atribuye a la ecuatorianidad, el mestizaje fue de gran relevancia y se manifestó en la obra todos los pintores que se han tratado en el presente estudio. La obra cumbre que trata sobre esta temática es atribuida a Oswaldo Guayasamín con su serie Huacayñán (1953), patrocinada por el Estado, y que incluyó una colección de más de 100 obras, además de un mural para el salón principal de la CCE. Como indica Carlos Jáuregui, esta obra “responde a la invitación utópico-nacionalista, populista y sincretista de Carrión” (pág. 86).

Huacayñán fue comprendida por la crítica como “la síntesis épica” de la ecuatorianidad. Pues se debe reconocer que esta obra, expresa varios paralelismos con el discurso hegemónico de Carrión, pero a su vez expresa las mismas contradicciones. Uno de

ellos es la reafirmación de la constitución geográfica del Ecuador, a través de la identificación de ciertos grupos humanos con regiones geográficas específicas; pero al mismo tiempo, anula la diversidad existente en estas áreas al simplificar dicha heterogeneidad bajo la categoría del mestizaje. De esta manera en 1951, Guayasamín expresa que lo siguiente fue necesario para concluir su obra:

“Recorrí los Andes con sus nieves perpetuas; la Pampa devoradora, propicia para los hombres de heroísmo, y la selva oscura. En la sierra predomina el indio y el blanco, y en la costa el indio o el negro, o el negro y el blanco, sin embargo, están ya mezclados. Esto es estupendo. Creo con fervor en el mestizaje. Es el poder de América” (Ordoñez, 2000).

La obra de Guayasamín constituida de varios grupos temáticos, entre los que constan sujetos afros, indios y mestizos, se caracteriza por representaciones que contribuyen a la reafirmación de los imaginarios nacionales sobre las zonas que estos grupos ocupan en la geografía nacional: “los negros son ubicados en la jungla, los indios en las montañas, y los mestizos en la ciudad de Quito” (Dawn, s/f, pág. 10). Sarah Radcliffe indica que la racialización geográfica “ocurre a través de la asignación de grupos racializados hacia áreas determinadas en las imaginaciones colectivas de los ciudadanos” (Radcliffe & Westwood, 1999, pág. 51). De esta manera, a través de esta obra, Guayasamín proyecta sus imaginarios raciales y contribuye a la estructuración de una demografía racializada; sin embargo, dicha diversidad regionalizada no tarda en ser disuelta bajo la afirmación de que los sujetos diversos ecuatorianos “ya están mezclados” y que coexisten bajo el yugo común del mestizaje.

Este último hecho se remite nuevamente a la concepción de arte como punto de encuentro de todos los sujetos nación. El entendimiento de nación del artista va muy de acuerdo con su definición de Canclini, vista desde el tradicionalismo patrimonialista, por el que se la define como “un conjunto de individuos unidos por lazos naturales – el espacio geográfico, la raza- sin tomar en cuenta las diferencias sociales entre los miembros de la nación” (Canclini, 1992; pág. 31). En este caso las posibles diferencias étnicas y sociales

entre individuos son disueltas, al proponer al mestizaje como punto de encuentro y unificación; también, como se analizó en la sección anterior, la noción del clima tropical aparece como característica nacional homegeneizante e impuesta, a pesar de que diferentes regiones posean distintas configuraciones climáticas.

Al percibir la diversidad característica de Huacayñán, Carrión escoge definir a la obra como la representación de la unidad racial y geográfica de la nación, y observa que los diversos sujetos representados “apuntan hacia la integración de la nacionalidad, hacia la formación del hombre ecuatoriano” (Rodríguez, pág. 85). Por estos motivos Carrión describe a la obra de la siguiente manera durante su presentación:

“una síntesis emocional, intelectual, pero sobretodo pictórica del pueblo que vive en este trópico. Aquí está Guayasamín con sus cien cuadros. En ellos están sus hombres y las mujeres, las flores y las montañas, y los niños de esta tierra. Sus selvas misteriosas, su geografía catástrofe. La naturaleza y la vida conjugadas” (citado en Jauregui, pág. 98).

Se puede percibir que a partir del entendimiento de Carrión de la obra, esta constituye un trabajo que armoniosamente conjuga la heterogeneidad de la nación, bajo la ideología del mestizaje. También se puede apreciar que además de este aspecto, Carrión encuentra otros mandatos de su discurso expresados en la obra de Guayasamín, como el la reafirmación orgullosa del clima nacional y la asociación de la personalidad del pueblo con las cualidades de la tierra.

La composición tan amplia de esta serie hace posible centrarse únicamente en pocos aspectos de la misma, sin embargo, como ya se mencionó antes, el mestizaje fue uno de los temas centrales en la obra de Guayasamín. Una de las piezas más representativas de la temática es *La Corrida* (1947), obra que representa a dos sujetos mestizos sometiendo a un toro en una tradicional corrida, y a un sujeto blanco rendido bajo el cuerpo del animal. Dawn sugiere que en esta obra el pintor emplea la figura del toro en representación de España y que la víctima cadavérica que yace sobre el piso se levanta como símbolo de la raza europea,

implicando que “los mestizos emergerán como la nueva raza dominante a resultado del conflicto por el contacto entre españoles e indígenas” (pág. 13). Esta nueva “raza dominante”, coherente con el discurso de “la raza cósmica” de José Vasconcelos, es en palabras de Oswaldo Guayasamín “la mezcla de las grandes pasiones del espíritu español con la serenidad del temperamento del indio”, postulado que se alinea con la propuesta de Carrión sobre el hombre mestizo, como la encarnación del “sujeto total” (citado en Jauregui, pág. 101).

Además de esta, existen otras obras que resaltan la temática mestiza dentro de esta serie, por ejemplo, “La Inocencia”, “Prostitución” o “Cabeza de hombre”, que materializan claramente los contrastes de la ideología del mestizaje: “El contraste del mestizaje, cruce de sangres y culturas, está representado con una rica gama de colores y tonalidades donde los colores cálidos de la tierra aluden al mundo indígena, mientras los colores azules y fríos son la expresión del mundo español [...] La cultura española se fue mezclando con la aborígen, en un síntesis de contrarios [...] por eso, confluyen en la gran oposición la opresión y la libertad, teniendo como fondo un cielo azul que va clareando porque empieza a amanecer” (Cuvi, 2013, pág. 54).

Se debe observar aquí que la concepción de mestizaje retratada por Guayasamín en estas obras y descrita por Cuvi, varía drásticamente de las previas declaraciones del pintor respecto a esta temática en Huacayñán. La asociación de colores fríos y la opresión con el mundo español, no ponen en relieve un entendimiento del mestizaje como punto de encuentro armónico entre indígenas y españoles; sino que más bien, lo ejemplifica como producto de una mezcla siniestra, antes de la cual, el pasado indígena fue mejor. Las observaciones de Cuvi, se resguardan en las declaraciones que Guayasamín hace sobre el *mestizo*, sujeto al que considera “retorcido de raza”, y a quien describe además como “hombre de una psicología muy extraña”: “hombres acomplexados de su raza no india, no española, no negra. Hombres

no estructurados todavía mentalmente [...] Herederos y dueños de la tierra usurpada, con una crueldad tremenda marcada contra el indio” (citado en Ordoñez, 2000; pág. 29).

Si bien no existen registros que justifiquen las declaraciones ambivalentes del artista respecto al mestizaje, se debe reconocer que durante la exposición de Huacayñan la obra del pintor, patrocinada por la CCE, era también financiada por el Estado. Como indica Ordoñez, “la Casa de la Cultura Ecuatoriana era un espacio clave donde el Estado buscaba constituir una imagen de lo nacional desde distintos ámbitos” (pág. 73), lo que conseguía a través de la promoción de artistas que expresen sus intereses y visiones particulares sobre la Patria. Además, el Estado solicitó repetidas veces a Guayasamín la realización de murales, como por ejemplo en el Palacio del Gobierno y la Universidad Central del Ecuador, que servirían para la edificación de la ecuatorianidad a través del arte estatal.

Respecto al trabajo encomendado y respaldado por el Estado, el pintor optó por atenerse al discurso cultural oficial promovido durante la época para la satisfacción de las exigencias de sus promotores. En sus murales realizados en el Palacio del Gobierno existe la retratación del Río Amazonas, como símbolo que constata la idea del Ecuador como país amazónico, fortaleciendo la noción del tropicalismo como eje central de la identidad ecuatoriana. Así también, se pueden apreciar evidentes alusiones al mestizaje a través de la representación de una escena de encuentro y fusión entre nativos y españoles. De esta manera en 1958, tras la inauguración del mural realizado en el Palacio del Gobierno, y para hacer público su supuesto acuerdo con las visiones Estatales sobre la cultura nacional, Guayasamín declaró que su mural representaba “lo que fue la Patria, lo que es la Patria y lo que debe ser la Patria” (citado en Ordoñez, 2000; pág. 73).

Al hacer una revisión al contenido de Huacayñan, el discurso de Carrión y sus percepciones sobre la serie, se hace evidente que muchas veces, el intelectual y hasta el mismo Guayasamín fuerzan los supuestos paralelismos existentes entre la ideología del

pensador y el concepto detrás de las pinturas. “Ecuador, Mural en Movimiento” (1952), constituye una pieza central de la serie Huacayñán, en la que se pueden evidenciar claramente los intentos forzados por asociar la obra con la narrativa cultural del mestizaje. La obra se constituye de cinco paneles móviles, cuyo orden puede ser alternado. En 1952 la obra fue exhibida en el Salón Nacional de Bellas Artes de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pero ahora reside en la Capilla del Hombre, en donde ha sido enmarcada y sus paneles se encuentran colocados en una posición inamovible.

El mural tiene como objetivo la representación, en una sola obra, de la variedad de sujetos que protagonizan la muestra Huacayñán. De esta manera, los paneles están constituidos por la retratación de una variedad de sujetos mestizos, indígenas, negros, mulatos, blancos, que componen la diversidad cultural de la nación que Guayasamín quiso plasmar en su obra. Al apreciar la pintura, se puede ver que la retratación de los personajes se lleva a cabo de una manera sumamente abstracta por lo que es difícil establecer una interpretación precisa sobre las intenciones del pintor en la realización de su obra. Sin embargo, existen algunos aspectos que son evidentes a primera vista:

La hipersexualización del cuerpo afro-ecuatoriano femenino adquiere gran relevancia en el mural. En este, se puede apreciar la retratación del cuerpo de una mujer negra, cuyos órganos sexualizados son sobredimensionados de manera exagerada. Ordoñez explica que desde el siglo XVII, el cuerpo de la mujer negra siempre ha aparecido como “un ícono de la sexualidad desviada en general” (2000; pág.92), por lo que esa representación se remite al entendimiento de los afroecuatorianos como personas fundamentalmente asociadas al placer y el primitivismo. Guayasamín confirma su intención de plantear esta hipótesis en su pintura al explicar que “El negro es así. Explosivo. Puro. En él hay explosiones prístinas” (citado en Ordoñez; pág. 92).

La pesadumbre en las representaciones de los nativos es otro aspecto incuestionable en la retratación de estos sujetos en el mural. Si bien Carrión proclamaba era necesario alejarse del indigenismo, Guayasamín se atiene a la representación de los mismos bajo las normas de esta corriente. Asimismo Ordoñez observa que el Tema del Indio, en la obra Huacayñan “se encuentra atravesado por el sufrimiento: el indio expresa dolor constante de estar vivo” (pág. 93). Los indígenas representados en el mural son pintados con colores sombríos y expresiones afligidas, rasgos muy ajenos a las exigencias del intelectual para la representación del folclore esencial de la nación. A su vez, también se puede ver la representación del mestizaje como una categoría racial conflictiva. Es así que uno de los personajes retratados en la obra, alude a la conflictividad interna, generada por la mezcla racial y expresada en un ser de dos rostros que riñen entre sí.

Como se puede ver, la representación que Guayasamin hace de los personajes, que componen de la ecuatorianidad, se va de muchas maneras, en contra del discurso propugnado por Carrión sobre lo que ésta debería constituir. Para empezar, el pintor no se enfoca en la retratación de un único sujeto mestizo, sino que escoge plasmar la diversidad de sujetos que habitan dentro del territorio ecuatoriano. A su vez, la representación hipersexuada, y hasta cierto punto primitivista, de la mujer negra, se aleja de la narrativa civilizatoria que Carrión promueve para la retratación de los sujetos del trópico; y por último, los indígenas aparecen nuevamente retratados bajo condiciones de opresión y sufrimiento, en oposición a los llamados del intelectual a representarlos de una forma más “alegre” y folclorizada.

Sin embargo, a pesar de que todas estas contradicciones entre el discurso de Carrión y la obra sean tan evidentes. El fundador de la Casa de la Cultura, aún opta por leer su contenido como la fiel retratación de su discurso de la *Pequeña Nación*. De esta manera, Carrión intenta narrar que a la obra subyace la intención totalizadora del mestizaje y hace una analogía por la cual propone que cada raza es un río que corre por separado, pero que sin

embargo todos estos se encuentran en “el gran mar de la nación”: “Con sus artísticos poderes de síntesis, Guayasamín logra que cada uno de éstas afluentes alcance el gran océano de la tierra natal: El mural del Ecuador, contiene todas las posibilidades de la nación en sus grandes lienzos intercambiables” (citado en Jáuregui; pág. 106).

A su vez, también se puede sugerir que el mismo Guayasamín, en ocasiones, realizó notables intentos por remitir los motivos de su obra a las expectativas de Carrión y la Casa de la Cultura Ecuatoriana respecto a su contenido. De esta forma, cuando el pintor se ve tratando de explicar el nombre Huacayñán, “El Camino del Llanto”, título de tintes claramente indigenistas, alega que “la historia del Ecuador es un camino del llanto [...] Nuestro pasado está lleno de esperanzas fracasadas”; pero no tarda en realinearse con la voluntad de “volver a tener patria”, característica del pensamiento de Carrión y agrega que: “Naturalmente, esto no quiere decir que mi obra tenga un carácter derrotista, ya que lo que hago es nada más que mostrar la tragedia para surgir de ella” (citado en Jauregui, pág. 99).

Huacayñán constituye un excelente ejemplo de los alcances que el discurso cultural de Carrión tuvo sobre las artes plásticas y los sujetos de producción artística de la época. A pesar de que los contenidos de la obra no sean del todo coherentes con el discurso unificador del mestizaje, es innegable la urgencia tanto del intelectual como del artista por que ésta responda a los mandatos del régimen discursivo del Estado y la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Pues, en cierta medida, Guayasamín se encontraba en deuda con la institución, la que se encargó del financiamiento total de la muestra; y a su vez, Carrión encontraba la necesidad de justificar a través de ésta, las pretensiones homogeneizadoras y modernizantes de su proyecto.

Los contrastes expresados por Guayasamín en su obra denotan su intento por generar una visión general y orgánica del Ecuador. Si bien la obra tiene como fin buscar las verdaderas raíces de la ecuatorianidad y se intentó encasillarla dentro del marco de un proyecto de unificación nacionalista, es a su vez muy crítica con las implicaciones de la

identidad mestiza. El mestizaje como característica subyacente a la nacionalidad es retratada por el pintor, sin embargo, éste también se encarga de plasmar las diversas contradicciones inherentes a este entendimiento, e intenta mantenerse alejado de la expresión de este paradigma como una categoría harmónica. A pesar de que este tema no cabe dentro de las discusiones del presente trabajo, solo es elemental reconocer, que el pintor ya daba cuenta de la violencia implicada en la “teología nacional integradora” del mestizaje, temática que en años posteriores sería abordada en su totalidad por el Tzantzismo, corriente intelectual que significaría un periodo de ruptura con la predominancia del pensamiento cultural del fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Benjamín Carrión.

CONCLUSIONES

Reconocer al discurso como una herramienta de producción de la realidad, conlleva a pensar en los discursos nacionales como medios de creación y legitimación del orden social. Los discursos sobre la Identidad Nacional, responden a los particulares contextos sociales e históricos que subyacen a su emergencia. Las necesidades de los poderes hegemónicos son otro aspecto que influencia gravemente los parámetros dentro de los cuales se define el discurso, el que es socializado y distribuido por instituciones dentro del contexto del Estado. En el presente caso, se pudo apreciar cómo el discurso de *La Pequeña Nación* aparece como el resultado de un largo proceso de confrontaciones políticas, entre la derecha y la izquierda; y como, a su vez, responde a la necesidad del Estado Central de promover la unificación nacional entre sus ciudadanos, para evitar el surgimiento de una nueva oposición.

Las revoluciones Juliana y Gloriosa constituyeron los hechos históricos claves para la aparición de la teoría de *La Pequeña Nación* y su legitimación como discurso oficial de la Patria. Durante la Revolución Juliana las exigencias de los sectores populares alcanzaron tal nivel de resonancia, que se empieza a discutir sobre la inclusión del indígena a la vida económica y cultural de la nación. Asimismo, la pérdida territorial amazónica de 1942, conlleva a la Revolución Gloriosa, y la unificación de sectores políticos y culturales antagónicos, que tenían urgencia de resolver la problemática indígena y redefinir los parámetros bajo los cuales se perfilaría la nueva cultura nacional.

El mestizaje, propugnado por Carrión, aparece como la solución definitiva que logra mediar las exigencias tanto de matrices de derecha, como de izquierda y reunir las bajo un mismo precepto que subyacería al nuevo entendimiento de la identidad ecuatoriana. Es así como el *mestizo* es planteado como la integración harmónica entre españoles e indígenas, entre hispanistas y liberales, conjugados en un solo sujeto abstracto de tipo total. El consenso,

oficializado por el presidente Velasco Ibarra, e institucionalizado en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se materializa a través de las políticas culturales instauradas por la institución, las cuáles, restringen la producción artística hacia el servicio de del nuevo régimen discursivo.

Benjamín Carrión pretende plantear en la producción artística la realización de su discurso sobre el mestizaje como referente principal para la unidad nacional. En este caso, las artes plásticas aparecen como el “espacio de neutralidad” sobre el que se busca que los diferentes actores que constituyen la nación, se encuentren e identifiquen bajo dicha ideología totalizadora. Como parte de este proceso, los artistas, a través de la representación del discurso cultural de Benjamín Carrión, se empeñan en la reconstrucción de la narrativa histórica nacional y la legitimación de los nuevos roles del sujeto ecuatoriano, como parte de un proyecto modernizador estatal.

Aun así, el establecimiento de la cultura como un espacio de neutralidad resulta ser una propuesta bastante problemática, especialmente en sociedades multi-diversas como el Ecuador, en donde la variedad cultural y étnica, representa una limitante para el establecimiento de símbolos compartidos que sirvan como referentes de identificación comunes con el Estado Nación. Además, el nuevo discurso cultural fallaba gravemente en fomentar un imaginario nacional coherente con las verdaderas realidades vividas por los ecuatorianos; por lo que, a través de las nuevas representaciones de la nacionalidad, se lograba únicamente esconder ante la mirada internacional y de los apreciadores del arte, las condiciones de desigualdad y miseria existentes dentro del territorio, sin resolver las causas estructurales de la desigualdad.

A oposición del llamado propugnado por Carrión, el mestizaje, como referente fundamental de la identidad nacional, no emerge necesariamente a través de la “auto indagación”, o la búsqueda de los *verdaderos valores nacionales*. Por el contrario, la determinación de los “auténticos valores de la nación” fue resultado de una mirada hacia el

exterior y de la apropiación de símbolos foráneos que permitieran que el arte ecuatoriano, adquiriera un nivel de resonancia en el ámbito internacional. Por este hecho, los temas representados en las artes plástica como “fundamentalmente ecuatorianos” como son la superación del indigenismo, la afirmación del tropicalismo, la reafirmación del pasado histórico o el mestizaje, sirven al alejamiento de las particularidades culturales dentro del territorio y la inserción de la cultura nacional como parte de una narrativa más “universal”, es decir, europeizante.

El replanteamiento de la posición del indígena frente a tierra, evidenciado principalmente en la obra de Eduardo Kingman, significó un giro importante pero a su vez equívoco en cuanto a la representación del indio en el arte nacional. Por un lado, es el primer momento en el que se hace un intento por dejar de mostrar al indígena como personaje únicamente sometido al trabajo en el campo, por lo que a través del uso de símbolos universales, se exploran aspectos *más humanos* del mismo. Por otro lado, la propuesta de la nueva narrativa del indígena, da como resultado la negación y el olvido de las condiciones de inequidad y explotación a las que éste se enfrentaba a diarios en una estructura inherentemente desigual y racista. La nueva personificación del sujeto indígena, contribuía al fortalecimiento de la imagen de una “comunidad imaginada”, por la cual los individuos de una nación se piensan a sí mismos en una relación de igualdad con sus compatriotas, ignorando las injusticias y discordancias existentes en el núcleo de su sociedad.

El planteamiento del tropicalismo como punto referencial de la identidad de todos los ecuatorianos tiene también una connotación totalizadora. Pues no toda la geografía nacional se encuentra regida por este clima. Diógenes Paredes, a través de su mural “Los Cuatro puntos Cardinales”, fue el principal referente de la representación de esta temática esencial en la ideología de Benjamín Carrión; y a través de su arte buscó desafiar las construcciones que el determinismo geográfico había difundido sobre el trópico. La representación de sujetos

laborando en armonía con su entorno, responde a las exigencias de Carrión de plantear al trópico como cuna de la civilización y el desarrollo; aspiraciones que se alinean con los planes del Estado para la modernización y fortalecimiento de la industria agrícola en la costa y la Amazonía. Se debe reconocer, además, que los planes de fomentación de la producción en las regiones tropicales tiene implicaciones, hasta cierto punto, colonizadoras. Se puede apreciar que se representan particularmente a personajes mestizos, ocupando y ejerciendo las labores productivas en dichas regiones, lo que resulta la omisión y negación de la presencia de los pobladores indígenas que también habitaban en estas geografías.

Respecto a la recuperación del pasado histórico; los murales sobre esta temática se alinean coherentemente con el discurso del intelectual y además, contribuyen a establecer una versión lineal de la historia, que justifique las condiciones de dominación vigentes durante la época, como lo explica Canclini, es fundamental del tradicionalismo patrimonialista que el Estado “manipule la categoría de memoria nacional en un cuadro de racionalización de la sociedad” (1993; pág.33). Se legitima entonces la idea de que los indígenas y su cultura, constituyen sujetos pertenecientes al pasado y destinados a desaparecer a través de su fusión total con el hombre blanco. Hecho que invisibiliza su accionar histórico como sujetos políticos y resistentes ante los violentos procesos de aculturación que han tenido que enfrentar desde la colonia.

A pesar de que en la presente investigación se haya visto cómo la mayoría de los artistas demostraron en sus obras gran coherencia con el discurso del intelectual; existieron también ocasiones en las que la lectura de su contenido fue gravemente forzada tanto por Carrión, como por parte del artista, con el fin de que esta encajara con las normativas hegemónicas sobre lo que debía representar el arte. Este fue el caso de Oswaldo Guayasamín y su serie Huacayñan. El artista, quien recibió el total apoyo de Benjamín Carrión y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, propuso a través del arte, su visión personal del mestizaje como

categoría violenta y llena de contradicciones; sin embargo Carrión y en ocasiones el mismo Guayasamín, hicieron notables intentos por que la recepción de la obra se alinee con los planes estatales de homogenización. Este último hecho da cuenta, principalmente, del poder y la potestad de la institución cultural para brindar espacios de representación aquellos artistas que se atengan puntualmente al discurso cultural predominante, siendo aquellos que se alejen de estas disposiciones privados de la posibilidad de difundir su obra.

La presente investigación da cuenta de que la obra cultural no necesariamente se manifiesta como el resultado de la libre expresión del artista, al igual que denota que, el arte, considerado representativo de la cultura nacional, no constituye la plasmación de aspectos esencialmente inherentes a la nacionalidad. El caso aquí presentado, revela que la obra artística, se encuentra altamente influenciada por los contextos sociales y políticos vigentes durante su producción, al igual que sus contenidos están fuertemente sujetos a la satisfacción de los imperativos propuestos por el discurso cultural dominante. En el caso del Ecuador, durante la administración cultural del Carrión, la producción artística estuvo principalmente dedicada a la reafirmación y enunciación de un discurso unificador requerido por el Estado, y direccionado a través del poder institucional de la Casa de la Cultura.

Si bien la ideología *carrionesca* sigue predominando en varios aspectos del ámbito cultural, cabe mencionar que la emergencia del movimiento vanguardista de los Tzantzicos, significó el cuestionamiento de la hegemonía cultural de la CCE, cuya imagen de *ecuatorianidad* empezaba a ser percibida como aristocrática, abstracta y elitista. Los Tzantzicos, que también surgieron en una época de graves tensiones económicas y políticas, significaron nuevas formas de problematizar la nación y representar los imaginarios nacionales. Es así que este grupo propone volver al indigenismo clásico, disolver la noción del sujeto mestizo y propugnar la heterogeneidad como principal referente de la identidad nacional. A pesar de que estos temas no le conciernen al presente trabajo, confirman,

nuevamente que la Nación y la Identidad Nacional, son categorías dinámicas, cuya modificación se encuentra sujeta a las nuevas condiciones socio-políticas y las urgencias concernientes al aparato del estado.

ANEXOS



1. El Beso, 1947



2. La Cajonera, 1951



3. Festival, 1955



4. La Industria, 1944



5. Los Forjadores de la Cultura Nacional, 1947



6. La Conquista, 1947



7. Curiquines, 1955



LOS CUATRO PUNTOS CARDINALES DE LA NUESTRA ÉPOCA

8. Los Cuatro Puntos Cardinales, 1946



9. La Corrida, 1947



10. Ecuador, 1955

BIBLIOGRAFIA

- Arroyo, C. (1943). Claúsula de Fundación del Instituto Cultural Ecuatoriano. En E. Avilés, *Carlos Arroyo del Río: Mártir o Traidor* (pág. 122). UEES.
- Avilés, E. (2004). *Carlos Arroyo del Río: Martir o Traidor*. Guayaquil: UEES.
- Canclini, N. (1987). Políticas Culturales y Crisis del Desarrollo en América Latina. En Varios, *Políticas Culturales en América Latina* (págs. 13-61). Buenos Aires, México, Barcelona: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (1993). *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Carrión, B. (1988). *Cartas al Ecuador*. Quito: Porvenir.
- Carrión, B. (1998). *La Suave Patria y Otros Textos*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Carrión, B. (2001). *La Patria en Tono Menor*. Mexico: Fondo de Cultura Economica.
- Castelo, H. R. (2003). *Diogenes Paredes*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Cuvi, P. (2013). *La Capilla del Hombre: Guayasamín*. Quito: Santillana.
- Dawn, A. (s/f). *Oswaldo Guayasamín: An Art that Transcends Time*. Miami: University of Miami.
- Delgado, O. (2007). *El Determinismo Geográfico como Ideología*. (U. N. Colombia, Ed.) Recuperado el Noviembre de 2016, de Sociedad Geografica de Colombia: http://www.sogeocol.edu.co/documentos/DETERMINISMO_GEOGRAFICO.pdf
- Foucault, M. (2015). *El Orden del Discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Freile, C. (2010). *Historia Escencial del Ecuador*. Quito: Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiastica.
- Gramsci, A. (1926). Recuperado el Septiembre de 2016, de Un examen de la situación italiana (2-3-VIII-26): <http://www.gramsci.org.ar/>

- Halliday, M. (1977). Text as semantic choice in social contexts. En M. Halliday, *Linguistic studies of text and discourse* (pág. 50). Londres: Continuum.
- Handelsman, M. (1988). Estudio Introdutorio: Cartas la Ecuador (1943). En B. Carrión, *Cartas al Ecuador* (págs. 11-19). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Handelsman, M. (1989). *En Torno al Verdadero Benjamín Carrión* . Quito: El Conejo.
- Handelsman, M. (2007). *Benjamín Carrión: Pensamiento Fundamental*. Quito: Universidad Andina Simon Bolivar.
- Hoyos, O. (2000). La Identidad Nacional: algunas consideraciones de los aspectos implicados. *psicología desde el caribe*, 56-95.
- Hurtado, J. (1998). *Metodología de la Investigación Holística*. Caracas: Sypal.
- Iñiguez, L. (2006). *Analisis del Discurso, manual para ciencias sociales*. Barcelona: UOC.
- Jauregui, C. (s/f). *Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión y los mosntruos de la razón mestiza (a propósito de Huacayñán)*. (U. d. Dame, Ed.) Recuperado el Noviembre de 2016, de Academia.edu: <http://www.academia.edu/10798272/>
- Lins, G. (2001). *Tropicalismo y Europeismo: Modos de Representar a Brasil y Argentina*. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- López, M. (s/f). *Indigenismo y Mestizaje en la Formación del Estado Pos-revolucionario*. Alburqueque: Universidad de Nuevo México.
- Moreano, A. (2009). Benjamín Carrión: El Desarrollo y la Crisis del Pensamiento Democrático-Nacional. En Varios, *30 Años con/sin Benjamín Carrión* (pág. 134). Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moreno, A. (2010). *Eduardo Kingman*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Ordoñez, A. (2000). *Me llamo Guayasamín: La construcción social de las razas en el ecuador, un estudio de caso*. Quito: FLACSO ECUADOR.
- Palella, S. (2012). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Caracas: Fedupel.
- Paredes, A. (1943). *Los nuevos signos de la cultura en el mundo dela post-guerra*. Quito: Ministerio de Gobierno.

- Pizzorno, A. (1985). *Los Límites de la Democracia*. Buenos Aires: Clacso.
- Polo, R. (2002). *Los Intelectuales y la Narrativa Mestiza en el Ecuador*. Quito: Abya-Ayala.
- Prieto, M. (2004). *Liberalismo y temor: imaginando a los sujetos indígenas*. Quito: Abya-Ayala.
- Quevedo, T. (2015). *Agustín Cueva: Nación, Mestizaje y Literatura*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Radcliffe, S., & Westwood, S. (1999). *Reaciendo la Nación*. Quito: Abya-Ayala.
- Rivadeneira, E. (1957). La Moderna Pintura Ecuatoriana. En Varios, *Trece Años de Cultura Nacional*. Quito: CCE.
- Rodriguez, M. (2015). *Cultural y Política en Ecuador: Estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. Quito: Flacso.
- Ruiz, S. (2013). *Una aproximación al Análisis Sociológico del Discurso*. (U. C. Madrid, Ed.) Recuperado el Julio de 2016, de Academia.edu: <http://www.academia.edu/5541405/>
- Silva, E. (2005). *Identidad Nacional y Poder*. Quito: Abya Ayala.
- Smith, A. (1997). *Identidad Nacional*. Madrid: Trama.
- Tinajero, F. (2014). *El Siglo de Carrión y otros ensayos*. Quito: CCE.
- Traverso, M. (1998). *Identidad Nacional en Ecuador*. Quito: Abya Ayala.
- Trujillo, P. (2001). *Salvajes, Civilizados y Civilizadores*. Quito: Abya-Ayala.
- van Dijk, T. (1999). El Análisis Crítico del Discurso. *Anthropos*, 186, 23.
- Vasconcelos, J. (1926). *La Raza Cósmica*. Mexico: Porrúa.
- Wade, P. (2007). *Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de América Latina*. Popayán: Envion.