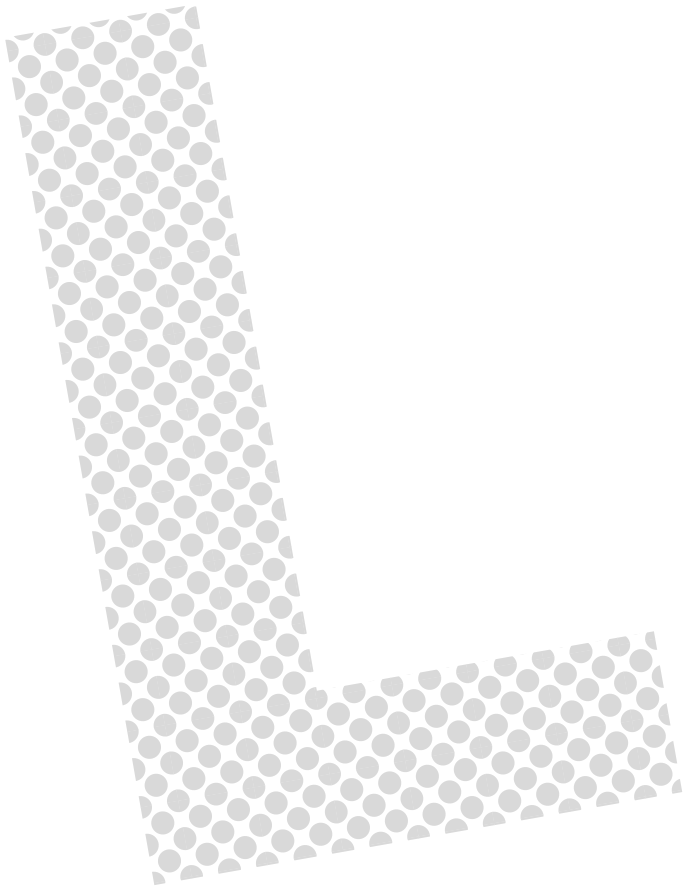


Las debilidades de la industria cultural del Ecuador y del Quito moderno

José Antonio Figueroa
Profesor. Universidad Central del Ecuador.



En un artículo publicado en el periódico liberal quiteño *El Comercio*, el filósofo ecuatoriano Fernando Tinajero cuenta que se levantó airado de una reunión pública en un momento en el que un funcionario del gobierno correísta preguntó cuánto representaba la cultura en el Producto Interno Bruto ecuatoriano. Tinajero, quien fuera uno de los fundadores del influyente grupo de los tzántzicos en la década de los 60, es un seguidor de Teodoro Adorno y ha desempeñado un papel importante en el ambiente intelectual de Ecuador y de Quito. La indignación del filósofo y crítico cultural se produjo porque, en su perspectiva, lo que el funcionario estaba haciendo era equiparar la cultura con el resto de las tareas productivas, y argumentaba que si se hubiera dado el trabajo de leer a Bolívar Echeverría, se habría dado cuenta de que «las prácticas llamadas culturales no forman parte del proceso de producción material, aunque constituyen su condición ineludible». Según Tinajero, solo las actividades cinematográficas, discográficas y editoriales podrían calificarse como industrias, pues producen objetos en serie, mientras la pintura estaría en las antípodas del mercado, porque su valor es el de ser único e irrepetible, y concluía que «los efectos del quehacer cultural no se miden en dinero, sino en bienestar espiritual, en crecimiento humano, en aumento de conciencia, en vigencia u obsolescencia de valores».

La tesis de Tinajero forma parte de una trayectoria de pensamiento que ha sido muy influyente en el país y, como se verá en este trabajo, un seguimiento genealógico de esta corriente constituye una posible vía para entender la debilidad estructural que tienen

las industrias culturales en el Ecuador contemporáneo.¹ Este artículo recorre, desde la teoría crítica, el papel de influyentes corrientes que de modo reiterado han propuesto y promovido la desarticulación entre la cultura, el arte y el dinero. La indagación se hará mediante una genealogía que contempla una serie de proposiciones, debates y prácticas de actores que han cumplido roles protagónicos en el arte y la cultura del siglo xx.

El texto intenta mostrar cómo la desarticulación entre arte, cultura y economía ha creado condiciones sociopolíticas que ayudan a la debilidad estructural de la construcción de las industrias culturales en el país, y revelar de qué manera este fenómeno se relaciona con la exclusión de las mayorías de los mercados económicos y culturales, por la actualización de premisas raciales de origen colonial. Tomando en cuenta que para la constitución del campo de las artes se requiere obligatoriamente la existencia de autores, obra y públicos (Daza Cuartas, 2000), se describirán condiciones sociales y corrientes intelectuales y políticas que han contribuido a debilitar la conformación del campo profesional de las artes y de la cultura en general y a excluir de manera estructural a amplios estamentos de la posibilidad de ser creadores, intermediarios, o incluso públicos de las producciones culturales y artísticas hegemónicas.

De manera especial, este trabajo se enfocará en el análisis de las propuestas de un influyente sector de las izquierdas, surgido en la década de los 60 y que ha tenido un especial papel en el diseño de los conceptos de arte y cultura en el Quito contemporáneo. Como veremos, a partir de la obra de uno de sus más conspicuos representantes, el intelectual y activista político Alejandro Moreano, ese sector ha reforzado el distanciamiento entre la cultura y el mundo material, a partir de una argumentación que combina el existencialismo, una lectura específica de las teorías de Teodoro Adorno y la promoción de un esencialismo culturalista que parte de la premisa de que los indígenas constituyen un segmento poblacional ubicado en las antípodas del mercado y la circulación monetaria. El presente artículo busca mostrar cómo las concepciones contemporáneas sobre la cultura y el arte reactivan la problemática étnico-racial y esto ha sido un factor decisivo en la debilidad de la construcción de un mercado cultural interno en el país.

Las problemáticas señaladas se verán en tres coyunturas claves del pasado siglo: a) en el período de la refundación de la Escuela de Bellas Artes y del Instituto de Artes y Oficios a inicios del xx, después de la revolución liberal; b) en el tránsito entre la década de los 30 y la de los 40, cuando se abrió uno de los más interesantes campos de posibilidades de entrada de los sectores populares a la cultura nacional, proceso que

luego se detendría por la concreción de un pacto que burocratizó a un importante grupo de intelectuales progresistas que apostaban por la construcción de una esfera cultural plebeya, y, por otra parte, por la reactivación del conservadurismo cultural, y c) a partir de los 70, cuando aparecen las propuestas de Alejandro Moreano y de las corrientes asociadas al marxismo, al existencialismo y al posmodernismo, de una vigorosa influencia actual.

El artículo concluye señalando algunos de los retos más importantes en el campo de la profesionalización que existen hoy, cuando el Estado ha decidido incorporar la cultura a las cuentas nacionales. A partir de la propuesta de Walter Benjamin (1989) en torno a la pérdida del aura de las artes, se mostrará que no existen incompatibilidades entre un tratamiento materialista de la cultura y un proyecto de democracia radical como el que existe en Ecuador y que encuentra en el campo de la educación uno de los lugares prioritarios.

¿El asesino profesional? Bellas Artes y Artes y Oficios en el contexto de post-revolución liberal

En el volumen *Pensamiento crítico literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de la cultura* (Ortega y Caicedo, 2014) se incluye el artículo «La literatura y el asesino profesional», del marxista ecuatoriano, donde este desarrolla un alegato contra la profesionalización que, en su perspectiva, ahoga el quehacer literario a través de la rutina y de la utilización de las técnicas propias de un oficio. Moreano asocia la profesionalización con la razón instrumental que elimina la vida y el cuerpo, y las sustituye por un «sistema de aparatos, incluidos los hombres» (Moreano, 2014b: 303), y la define como un fetichismo tecnológico en el que la fascinación por la técnica devalúa los contenidos. Dice que el asesino profesional pertenece a una cultura que ha sustituido el placer por la higiene, y que es propia de una época de crisis de los sentidos, fragmentación de la conciencia, descentración del sujeto, fragilidad y precariedad y, en su lugar, reivindica la «tentativa desesperada del escritor [de] romper la barrera de la representación y lograr que la escritura sea la vida misma y, a la inversa, que la vida sea una construcción artística» (304).

Moreano formula su postura ante la profesionalización en los años 90, época en que la caída del socialismo real en Europa había venido acompañada del debilitamiento de las consignas a favor de unificar la nación, la política y la vida, que habían sido enarboladas por los militantes de la izquierda durante los años 60 y los 70. Sin embargo, ¿qué antecedentes tenemos sobre la profesionalización de las artes y la cultura en el país? ¿Constituyen los

modos de organización del arte y la cultura en Ecuador y en particular en Quito, antes de los 90, experiencias que pudieran haber constituido una alternativa a la instrumentalización que Moreano asocia a la profesionalización de esos años? Una aproximación a los modos de organización social y política de los campos del arte y la cultura en el país del siglo xx nos mostrará más bien las complejidades inherentes a unos procesos de profesionalización propios de una modernización periférica (Figueroa, 2001; 2009) y las maneras como se relacionan con las debilidades estructurales inherentes a la conformación de un posible mercado cultural.

En los análisis de los procesos de racionalización burguesa que impactaron los distintos campos del saber, varios autores coinciden en señalar que hacia mediados del siglo xix, las artes y las letras también sufrieron los procesos de especialización que se habían dado en los campos de las ciencias, entre ellas las sociales, y las humanidades (Bourdieu, 1995; Jameson, 1997; Harvey, 1990). Uno de los lugares privilegiados en estos análisis ha sido París, denominada la capital de ese siglo, y los análisis suelen resaltar el surgimiento del arte por el arte, asociado al paso de la dominación basada en las relaciones personales y el mecenazgo —con toda la violencia simbólica que estos conllevan—, a formas de dominación más estructurales y anónimas, atravesadas por la aparición de especialistas y de circuitos que involucran actores/autores, públicos, editoriales, críticos y pares (Bourdieu, 1995). En el capitalismo central, este proceso consolidó la profesionalización de los artistas y fue condición para el nacimiento de una sólida industria cultural que impactó a todas las ramas de las artes.

En el caso de un modernismo periférico como el de Ecuador, un importante proceso de redefinición de las artes y la cultura se vivió luego de la revolución liberal. Una de las medidas tomadas por Eloy Alfaro en 1900 fue la reapertura de la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios, que habían funcionado, en un corto período, durante el segundo gobierno de Gabriel García Moreno entre 1872 y 1875, año de la muerte del líder conservador. La reapertura de la Academia durante el régimen de Alfaro, que en realidad se postergó hasta 1904 por razones administrativas (Salgado y Corbalán, s.f.), se dio en medio de las ambigüedades propias de un régimen que, a pesar de haber conseguido su triunfo mediante la activa participación de indios, montubios, mestizos y negros (Coronel, 2017), derrotó las aspiraciones radicales y permitió la continuidad de un régimen cultural en el que se mezclaron el racismo, el positivismo y el arielismo, como ocurrió en la

propia creación y el funcionamiento de la Academia de Bellas Artes.

La Escuela de Bellas Artes partió de una matriz racializada, y de acuerdo con los trabajos de Salgado y Corbalán (s.f.), allí se vivieron las contradicciones propias del Quito de inicios del siglo xx, en el que las nuevas expectativas abiertas por la revolución liberal encontraron su contrapeso en imaginarios de las élites deudoras de los valores culturales del pasado. La Escuela, que una vez abierta recibió a más de veinte alumnos y «chiquillas inteligentes y bonitas», en sus inicios se volcó a la contratación de profesores europeos o formados en Europa, que hacían calcar lo que estos definían como las tendencias dominantes allá, y privilegiaron la reproducción de colecciones permanentes como las del Museo del Prado. La Escuela surgió con una debilidad curricular, ya que cada maestro hacía lo que podía, además de que el estudiantado tenía deficiencias en matemáticas que complejizaban el dominio de la perspectiva. También tenía un déficit financiero estructural que incidía en el acceso a materiales, lo que imposibilitaba el cumplimiento de los objetivos de varias materias prácticas. Esto hizo que, desde sus inicios, oscilara entre la total dependencia de fondos del Estado y la necesidad de incorporar asignaturas prácticas como la litografía que, si bien podrían contradecir la naturaleza de una escuela dedicada principalmente al cultivo del espíritu de las élites, constituían las únicas posibilidades reales de conseguir fondos fijos.

Como muestran Salgado y Corbalán, la disputa por la dirección de la escuela entre el maestro ecuatoriano Manuel Navarro y el catalán Víctor Puig no solo develó la necesidad urgente —que Navarro había detectado— de pasar del calco y la repetición a construir un lenguaje estético más acorde con el contexto nacional y local, sino que también sacó a la luz muchos otros problemas, como la continuidad de patrones coloniales que privilegiaban motivos y circulación de obras exclusivamente en ambientes cerrados y privados, un altísimo nivel de deserción del estudiantado, así como la desactualización de los profesores y pérdidas económicas por los materiales que se importaban. Las propuestas de Navarro buscaban racionalizar la formación profesional, pero no resolvieron los problemas estructurales que evitaban conformar el triángulo de actores/autores, circulación de obras y formación de públicos como elementos indispensables de un sólido mercado cultural.

Estos límites se vieron en la reorganización de la Escuela de Artes y Oficios en el contexto posterior a la revolución liberal, que evidenció que no se cambiaron los hábitos ni se crearon las condiciones institucionales que transformaran las nociones fundamentales sobre el trabajo y la educación de los estamentos populares,

La Escuela de Bellas Artes partió de una matriz racializada, y allí se vivieron las contradicciones propias del Quito de inicios del siglo xx, en el que las nuevas expectativas abiertas por la revolución liberal encontraron su contrapeso en imaginarios de las élites deudoras de los valores culturales del pasado.

determinadas por el racismo, el positivismo y el arielismo. Esto, a pesar de que la revolución se basó en un modelo jacobino de Estado y se nutrió de la participación activa de los sectores étnicos en el proceso revolucionario (Coronel, 2017).

La reorganizada Escuela de Artes y Oficios exhibió las ambigüedades de la temprana institucionalidad liberal que se diseñó en medio de las tensiones entre la liberalización y la protección de la mano de obra de estamentos que, como los indígenas, montubios y negros, habían sufrido los rigores de las formas precarias de explotación laboral propias de colonialismo, como el vasallaje, el concertaje y el esclavismo. Estas formas laborales sobrevivieron en el período poscolonial y su eliminación constituyó una de las principales razones por las que la mayoría de estos sectores apoyaron los ejércitos liberales (Coronel, 2017; Rueda, 2001; Echeverri, 2009). La Escuela de Artes y Oficios, uno de los experimentos que, amparados en la retórica de los beneficios de la protección moral llevada a cabo por políticos y abogados liberales, en supuesta búsqueda de compensación, terminó como una de las formas en las que se reactivó la servidumbre bajo los códigos morales.

En un contexto en el cual, a decir de Mercedes Prieto, los liberales en vez de diseñar un claro marco jurídico de protección de derechos impusieron una normativa dispersa y fragmentada (2004: 43), el proyecto de formación concebido en el ámbito de las artes y oficios actualizó, en 1897, el Protectorado Católico que había sido inicialmente fundado por la gran figura del conservadurismo Gabriel García Moreno (Salgado y Corbalán, s.f.: 65). Cubiertos por la misma lógica moral sostenida por los conservadores (Figuroa, 2001), los institutos operaron como mecanismos que, a la vez que sirvieron para crear la masa de albañiles, ebanistas, talabarteros, herreros, ayudantes de arquitectura, zapateros y sastres que requería la ciudad en crecimiento (Salgado y Corbalán, s.f.: 65), debido al carácter clasista y étnico de su ubicación y composición, funcionaron bajo una lógica de control y sometimiento de la mano de obra, más parecida al disciplinamiento propio del colonialismo que a las formas abstractas de profesionalización y especialización del modernismo burgués central.

Ubicados en un sector que correspondía a «los barrios indígenas y arrabales de la ciudad» (Salgado y Corbalán: 65), donde se prolongaron los mismos

mecanismos de sujeción que mantuvieron atada a la población rural en el contexto postrevolucionario, los institutos de artes y oficios funcionaron como una suerte de concertaje urbano, que bajo la noción de protección a la orfandad de los que allí entraban, los ubicaba en una condición estructural de menores de edad y entraban en una servidumbre vigilada por la policía. A los institutos llegaban muchos de los que huían de la servidumbre rural y víctimas de las leyes contra la vagancia, que sufrían nuevas formas de enganche con los maestros, quienes, ayudados por la policía, evitaban su libre movilidad. Estos centros, además de espacios de formación, eran simultáneamente correccionales, casas y sitios de trabajo (Kingman, 2008: 247-56).

Las artes entre los 20 y los 40: de la promesa de los mercados culturales populares a la cooptación burocrática

La activación de las lógicas neocoloniales en el contexto posterior a la revolución liberal no pasó sin ser disputada, y la primera mitad del siglo xx dejó un inmenso legado de propuestas culturales y estéticas que, siguiendo lo señalado por Jameson (2011) como característico del tercer mundo, articularon ricamente la estética, la cultura y las ansiedades propias de la formación nacional. Sin embargo, estas propuestas no significaron necesariamente una profesionalización de los campos ni una articulación del arte y la cultura con el mundo económico, a pesar de su rica conexión con la política. Uno de los ejes centrales de las reflexiones es el acoplamiento a la nación de los sectores tradicionalmente excluidos, especialmente en el sentido étnico, pero, paradójicamente, hubo un abandono de la idea de su profesionalización.

Hacia los años 20 surgió en el país una izquierda activa cuya presencia dejó un legado de ricas contribuciones a las discusiones entre estética y nación. Tales ideas dieron origen al realismo, una corriente política y estética encabezada por literatos y pintores, la cual se convirtió en un factor que prometía por primera vez crear una esfera pública plebeya, que hubiera permitido generar públicos populares y democratizar el consumo cultural. Sin embargo, esta promesa se debilitaría a partir de los años 40, cuando disminuyó la movilización popular y la rica articulación que la izquierda tuvo con esos sectores. A partir de ese momento, la producción

estética empezó a recluirse en la casa de la cultura y se abandonó el proyecto de ampliar la esfera de producción, la circulación y el consumo estético de base nacional popular (Rodríguez Albán, 2015: 49; Coronel, 2017).

En las décadas de los 20 y los 30 se conformó una sólida producción intelectual y cultural asociada al realismo social, que se expresó en el ámbito literario, en el ensayo y en la plástica; esta producción estuvo representada especialmente por el Grupo de Guayaquil, que trabajó en pos de construir una estética formada con la voz de los sectores populares, cuyas memorias habían sido marginadas de la cultura hegemónica, a pesar de haber tenido un papel protagónico en la revolución liberal. El Grupo logró articularse con las propuestas del indigenismo que surgían y se consolidaban en Quito y que habían encontrado expresión tanto en el campo de la literatura y el arte, como en el ensayo sociológico y antropológico. Las principales contribuciones provenían de pintores como Camilo Egas, el comunista carchense Diógenes Paredes, Manuel Rendón, quien trajo a Quito las técnicas del constructivismo y el lojano Eduardo Kingman, entre otros, formados en la Escuela de Bellas Artes y quienes a través del realismo y el indigenismo, diseñaron un lenguaje plástico que se imbricaba con los requerimientos estéticos y políticos del país. Una figura central del indigenismo sociológico fue Pío Jaramillo Alvarado, cercano al liberalismo radical y al socialismo, quien combinó el ensayo, la investigación histórica y el análisis antropológico en su obra más conocida, *El indio ecuatoriano*, que sufriría un continuo proceso de reelaboración en sus múltiples ediciones a partir de 1922. De otro lado, los realistas sociales y los indigenistas mantuvieron un diálogo permanente con propuestas continentales análogas que se desarrollaban en países como México y Perú.

La articulación de la política, el ensayo, la plástica, el teatro con la militancia y las ciencias sociales hizo que la primera fase del realismo social y del indigenismo llegara a constituir una experiencia única de trabajo de los intelectuales con la movilización popular que ocurría en las décadas de los 20 y los 30. Como muestra Coronel (2012; 2017), entre los años 20 y los 40 el realismo social y el indigenismo estuvieron vinculados con una vigorosa movilización popular que produjo un rico acervo textual, bajo el liderazgo de la izquierda, en la que militaban dirigentes indígenas claves en la historia política nacional, entre quienes sobresalen Tránsito Amaguaña y Dolores Cacuango. La relación de activistas, artistas y pensadores ciudadanos con la población rural movilizada permitió el surgimiento de revistas, panfletos y proclamas que conformaron un tipo de opinión pública ligada a lo que se denomina la prensa chica. Una parte de la producción intelectual

entre los 20 e inicios de los 40 conectó a los intelectuales metropolitanos con las comunidades, además de que cubrió el ensayo, los estudios monográficos, la creación plástica, así como una impresionante producción de ficción, liderada fundamentalmente por el Grupo de Guayaquil. Una de las principales razones de esta articulación fue la decisión política del Partido Comunista de crear una sólida línea de trabajo que permitió fundar periódicos como *Nucanchic Allpa*, en los que se denunciaba la situación de las comunidades, se difundían las actividades políticas que estas realizaban, se propugnaba la unión entre los indígenas y los sectores proletarios y campesinos, a la vez que se discutía el racismo, se informaba sobre la situación de otros pueblos indígenas y se discutía críticamente el proceso de consolidación del indigenismo tecnocrático que apostaba por intervenciones en las comunidades fuera del ámbito político (cfr. Becker, 2012).

Hay que señalar que del lado conservador también se produjeron reflexiones sobre los indígenas, acompañadas de acciones políticas concretas propias de un conservadurismo que estaba en proceso de revigorización. La obra más significativa fue *Política conservadora*, del conde Jacinto Jijón y Caamaño. Encaminada a dar un sustento teórico al Partido Conservador, en ella se desarrolla una tesis que devela los conceptos que esgrimían los sectores latifundistas para mantener atada a la población indígena a través de sistemas precaristas. Jijón describió a los indígenas como ineptos para manejar el crédito, portadores de una naturaleza que les imposibilitaba desarrollarse fuera de los espacios de «protección» que les ofrecían los hacendados, e incapaces de administrar de manera autónoma su tiempo libre, por su proclividad al «sueño embrutecedor» y a «la taberna». Concebía a la población indígena como no apta para el estudio, sin más habilidad y posesión que sus brazos para el trabajo (Jijón y Caamaño, 1934).

Herederos de grandes extensiones de tierras y de obrajes textiles, Jijón hizo de sus propiedades, espacios de experimentación con la población indígena que laboraba en ellos para demostrar la justeza de sus teorías. Coleccionista de arte, hispanófilo, arqueólogo y lingüista, sus nociones sobre la estética y su racismo arropado de paternalismo hacia los indígenas a los que negaba cualquier aporte significativo a la historia nacional, mostraban cómo, en su perspectiva, solo las élites podían acceder a la circulación de la producción estética (Figuroa, 2001). El conservadurismo también impulsó la creación de centros de socialización de sus ideas mediante la consolidación de oficios para los sectores populares, como sucedió con la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha y el organismo filofascista Compactación Obrera (Rodríguez Albán, 2015: 49).

Hacia fines de los años 30, los experimentos que unificaban la creación estética, la reflexión y la militancia política, y la articulación de los intelectuales con los estamentos populares llegaron a su fin por varias razones, entre las que Rodríguez Albán (2015) resalta la guerra con Perú en 1941, que fue acompañada por una gran desazón nacional y legitimó la consolidación y la difusión de la tesis sostenida por el intelectual Benjamín Carrión de la grandeza de la patria chica, la cual planteaba, como principal característica de Ecuador, la de ser una potencia cultural, como compensación de la debilidad militar y económica que se había hecho evidente en el conflicto. Otros factores que contribuyeron al debilitamiento del vínculo entre militantes y sectores populares en la búsqueda de la construcción de lenguajes estéticos nacionales serían el ambiente enrarecido de la Segunda Guerra Mundial, los conflictos alrededor de la dirigencia del Partido Comunista y la desmovilización de la izquierda.

La figura que lideró la creación de la Casa de la Cultura y consolidó un nuevo modelo de relación de los intelectuales y artistas con la ciudad y el país fue Benjamín Carrión, un exitoso gestor cultural con nexos con el partido socialista. Su tesis de la potencia cultural de Ecuador es altamente evocativa del arielismo que se difundió a nivel continental desde inicios del siglo xx, a partir de la publicación de *Ariel*, de José Enrique Rodó, en la que se creó una imagen de Latinoamérica como potencia cultural opuesta a la barbarie norteamericana. Estas teorías desempeñaron un papel compensador frente a la consolidación del dominio imperial que descarnadamente exhibían los Estados Unidos en la invasión a Cuba y a Puerto Rico a finales del siglo xix. Carrión posicionó sus tesis a partir de una serie de redes nacionales e internacionales que, una vez creada la Casa de la Cultura, permitieron que esta se convirtiera en el espacio privilegiado de producción y representación de escritores y artistas otrora vinculados con el realismo, así como de las nuevas generaciones. La Casa de la Cultura se convirtió en el principal lugar de presencia de los artistas e intelectuales progresistas que si bien pudieron disputar los proyectos artísticos y culturales de los conservadores que denostaban el realismo, lo consiguieron al precio de alejarse de la posibilidad de construir lenguajes estéticos nacionales que incorporaran a los sectores populares a la cultura nacional.

La crítica en Quito y el neoindigenismo: las nuevas desconexiones de economía, arte y cultura

A partir de los 70, en el campo de la educación universitaria se consolidó en Ecuador una serie de

influyentes perspectivas que, en nombre de la crítica, reforzaron la tradicional desvinculación entre el arte, la cultura y la economía que, como hemos visto, se había venido perpetuando desde el período posterior a la revolución liberal. Estas corrientes se desarrollaron principalmente en la Universidad Central de Quito, en medio de los reclamos de la izquierda a favor de una fuerte vinculación entre militancia política y educación, que ocurrió en los años 60 y los 70. Uno de los fundamentos teóricos principales de estas corrientes fue el existencialismo y la teoría crítica, en versión de Teodoro Adorno, desde las que se sustentó un desdén por la profesionalización y se consolidó la desconexión de la cultura y las artes de la dimensión económica, ya que esta fue asociada a lo que la Escuela de Frankfurt definió como la razón instrumental del capitalismo, que expresa la deshumanización de este sistema. De otro lado, los críticos contemporáneos, si bien continuaron profundizando sus reflexiones sobre la necesidad de construir lenguajes nacionales anclados en las tradiciones populares —condición indispensable para crear mercados culturales—, zanjaron la discusión apelando a corrientes posmodernas que colocan a los indígenas en las antípodas del Estado nacional, lo que terminó propiciando el abandono del proyecto de construcción de lenguajes nacionales y la lucha por una hegemonía de base popular.

Desde los años 60, el modelo de convocatoria de los artistas e intelectuales liderado por la Casa de la Cultura evidenciaba su anquilosamiento, mientras que la Revolución cubana promovía la radicalización de la izquierda continental y una juventud politizada. Entre varias acciones políticas, los jóvenes militantes de la izquierda en Ecuador lideraron un movimiento contra la Casa de la Cultura y se produjo lo que Polo (2012) denomina la emergencia tzántzica. Este fue un movimiento contracultural y parricida que enfocó sus baterías contra la tradición empotrada en la Casa de la Cultura. Estuvo conformado por un grupo de estudiantes de Filosofía entre los que estaban Fernando Tinajero, Ulises Estrella, Bolívar Echeverría y Luis Corral. Ellos se encontraban a tono con la reforma universitaria liderada por el rector socialista Manuel Agustín Aguirre, quien propuso la incorporación del materialismo dialéctico como método de análisis contra la ciencia positivista, una reorganización administrativa basada en la transdiscipliniedad, y declaró la función transformadora de la universidad a través del reconocimiento de la extensión universitaria. Se creó la Escuela de Ciencias Políticas como una solución a la atomización de las disciplinas y se asumió como consigna oficial de la universidad el compromiso político para la revolución (Campuzano, 2005).

El llamado a la transdiscipliniedad hecho por Manuel Agustín Aguirre no estaba exento de desafíos

epistemológicos y metodológicos que no fueron asumidos por la misma academia que los proponía, a pesar de la urgencia de su discusión, sobre todo si se toma en consideración que en los 70, las ciencias sociales, las humanidades y las artes recién eran proyectos en conformación en la universidad. Hay que tomar en cuenta que la creación de las disciplinas fue un proceso que ocurrió claramente en el capitalismo central y permitió, desde mediados del siglo XIX, la concepción o redefinición de las ciencias y las humanidades (Wallerstein, 1996), proceso que habría de extenderse al campo de las artes. De otro lado, la historia de la teoría social y las contribuciones de Emile Durkheim muestran que el proceso de conformación de las disciplinas modernas fue acompañado de una clara definición de sus objetos —¿qué se estudia?— y de sus métodos —¿cómo se estudia? En el caso del capitalismo central, y tomando como referencia a Francia, Bourdieu (1995) mostró cómo una serie de dinámicas que acompañaron el debilitamiento del mecenazgo obligaron a los artistas a salir del nicho de seguridades que ofrecía la lógica moral del antiguo régimen y los desnudó ante la crudeza del mercado. Como podemos ver, a partir de la obra de Benjamin (1989), la pérdida del mecenazgo fue condición indispensable para la ruptura del aura que cubría de excepcionalidades al quehacer artístico y cultural, lo que permitió democratizarlo. Benjamin señaló esta posibilidad emancipatoria del arte, consciente también de que el proceso de profesionalización que se dio en los Estados Unidos y en la Europa fascista mostraban los grandes riesgos sociales que se presentan una vez que el totalitarismo político del fascismo o la voracidad del mercado liberal se unen al avance tecnológico y hacen del arte y la cultura herramientas de consolidación de las lógicas instrumentales de la modernidad.

En el caso de la Universidad Central, más allá de la enorme riqueza de los debates y las proposiciones de los 60 y los 70, se produjo una situación académicamente ambigua: la ausencia de definiciones claras de objeto y método evitó la construcción de los campos autónomos de las ciencias sociales, ya que la única carrera que se creó, la de Sociología, continuó vinculada a la Facultad de Derecho, mientras que una imprecisa fusión entre Pedagogía y Humanidades, debilitó cualquier posibilidad de surgimiento de campos indispensables como la filosofía, la historia o la literatura. Por otra parte, la carrera de Artes se creó en 1968, en remplazo de la vieja Escuela de Bellas Artes, y en su fundación tuvo un papel protagónico el escritor e intelectual Edmundo Ribadeneira. Desde sus orígenes la Facultad se enfocó en la formación de artistas, mediante una serie de experimentos curriculares que la fueron aislando de los requerimientos sociales de la ciudad, al no tomar en cuenta campos como la educación artística, la crítica o

la gestión cultural, indispensables para la conformación de la tríada de productores, mediadores y públicos constitutivos del campo de las artes.

Desde la Universidad Central se continuó la articulación entre la problemática étnica y racial del país con el pensamiento social y cultural, y la estética, mostrando la continuidad estructural de las artes y la nación, típica de los modernismos periféricos (Figuroa, 2001; 2009). Las temáticas del mestizaje y la etnicidad son componentes centrales de las reflexiones de Bolívar Echeverría, Fernando Tinajero y Alejandro Moreano, entre los representantes más destacados de las corrientes críticas nacionales.

En el caso de Moreano, en el artículo «Entre la permanencia y el éxodo: pueblos indios, historia y literatura en Ecuador y Perú» (2014a), contrasta la vigencia de las propuestas narrativas de José María Arguedas en ese último país, con el desvanecimiento del indigenismo en el Ecuador contemporáneo, que se evidencia en el abandono de las experimentaciones indigenistas desde la gran producción de Jorge Icaza, y con la poca receptividad de uno de los poemas experimentales más interesantes en la tradición narrativa nacional, y que incorpora el quichua: «Boletín y elegía de las mitas», de César Dávila Andrade, publicado en 1959 por la Casa de la Cultura.

Para Moreano, esa paradoja es más llamativa si se toma en consideración que en Ecuador, a diferencia de Perú, el movimiento indígena ha ocupado un lugar protagonista en la escena nacional, después de los procesos organizativos de los años 80 y el gran levantamiento indígena de 1990. La explicación para Moreano reside en la incompatibilidad de una cosmovisión occidental y una andina definidas de manera genérica. Esta interpretación muestra las paradojas inherentes a la construcción de las imágenes posmodernas que se construyen a partir de un esencialismo culturalista que sitúa a los indígenas en los márgenes de la nación y de la modernidad, y los eliminan así como posible público y productor de lenguajes estéticos hegemónicos. De este modo se crea una operación cultural que imposibilita construir una hegemonía nacional de base popular, al reforzar un dualismo cultural insuperable entre quienes forman la nación.

Nota

1. Como señala la economista Gabriela Montalvo en un especial dedicado, por el periódico público *El Telégrafo*, a las industrias culturales, las industrias audiovisual, musical y fonográfica, editorial, de espectáculos, y un porcentaje menor de otras actividades, aportan al PIB de Ecuador 1,8%, mientras en los Estados Unidos el aporte es de 11%, y en otros países como México, Jamaica, Colombia y Perú mantienen promedios de entre 3% y 5%, a

la vez que en Panamá es superior a 6%. Para esta autora, el problema del país no es tanto el de la proporción del PIB que aportan estas áreas, como la desorganización del sistema. Hay que decir que solo en los últimos años se ha incorporado al debate nacional el concepto de industrias culturales y solo en el gobierno de Rafael Correa se ha empezado a articular la economía con la cultura, como resultado de la línea decididamente desarrollista adoptada por el gobierno. A partir de la promulgación de la nueva Constitución, se diseñó un Plan Nacional de Desarrollo, que luego adoptaría el nombre de Plan Nacional del Buen Vivir, en el que se contempla la consolidación de las industrias culturales (Objetivo 5). Sin embargo, incluso durante este gobierno, la cultura es uno de los campos en los que más desatinos ha habido, como lo muestra el hecho de que hasta ahora no se aprueba el Plan Nacional de Cultura, y el Ministerio de Cultura, creado durante este decenio, ha sido uno de los que han mostrado mayor inestabilidad de sus representantes.

Referencias

- Benjamin, W. (1989) «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Becker, M. (2012) *Pachakutik!: Indigenous Movements and Electoral Politics in Ecuador*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Campuzano, A. (2005) «Sociología y misión pública de la universidad en el Ecuador: una crónica sobre educación y modernidad en América Latina». En: *Espacio público y privatización del conocimiento. Estudios sobre políticas universitarias en América Latina*. Buenos Aires: Clacso.
- Coronel, V. (2012) «La fragua de la voz: cartas sobre revolución, subjetividad y cultura nacional popular». En: Alemán G. y V. Coronel, *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara -1930 a 1938*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- _____ (2017) «La última guerra del siglo de las luces»: revolución liberal y formación del estado nacional en Ecuador (1880-1925). Quito: FLACSO.
- Daza Cuartas, L. (2000) «Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes». *Horizontes Pedagógicos*, v. 11, n. 1, 87-92.
- Echeverri, M. (2009) «Los derechos de indios y esclavos realistas y la transformación política en Popayán, Nueva Granada (1802-1820)». *Revista de Indias*, v. LXIX, n. 246, 45-72.
- Figuroa, J. A. (2001) *Del nacionalismo al exilio interior: el contraste de la experiencia modernista en Cataluña y los Andes Americanos*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- _____ (2009) *Realismo mágico vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Bogotá: ICANH.
- Harvey, D. (1990) *The Condition of Posmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Jameson, F. (1997) *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- _____ (2011) «La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional», *Revista de Humanidades*, n. 23, junio, 163-93.
- Jijón y Caamaño, J. (1934). *Política conservadora*. Quito: Fondo Jijón y Caamaño.
- Kingman Garcés, E. (2008), *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO-FONSAL-Universidad Rovira i Virgili.
- Montalvo, G. (2014) «Economía y cultura, industrias culturales y matriz productiva». *El Telégrafo*, 12 de mayo.
- Moreano, A. (2014a) «Entre la permanencia y el éxodo: pueblos indios, historia y literatura en Ecuador y Perú». En: *Pensamiento crítico literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de la cultura*. Ortega Caicedo, A. (sel. y estudio introductorio). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- _____ (2014b) «La literatura y el asesino profesional». En: *Pensamiento crítico literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de la cultura*. Ortega Caicedo, A. (sel. y estudio introductorio). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ortega Caicedo, A. (sel. y estudio introductorio) (2014) *Pensamiento crítico literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de la cultura*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Polo, R. (2012) *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: FLACSO-Ecuador.
- Prieto, M. (2004) *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*. Quito: FLACSO-Abya Yala.
- Rodríguez Albán, M. C. (2015) *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. Quito: FLACSO-Ecuador.
- Rueda Novoa, R. (2001) «Esclavos y negros libres en Esmeraldas, s. XVIII-XIX». *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, n. 16, 3-33.
- Salgado, M. y Corbalán, C. (s. f.) *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo xx*. Quito: Instituto de la Ciudad.
- Tinajero, F. (s.f.) «Un equívoco peligroso». *El Comercio* [en línea]. Disponible en: <http://www.elcomercio.com/opinion/equivoco-peligroso-2.html> [consulta: 30 marzo 2017].
- Wallerstein, I., coord. (1996) *Abrir las ciencias sociales: informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las Ciencias Sociales*. México: Siglo XXI.

©TEMAS, 2016