

ALEXANDRA KENNEDY TROYA, EDIT., **ARTE DE LA REAL AUDIENCIA DE QUITO, SIGLOS XVII-XIX**, HONDARRIBIA, NEREA, 2002, 250 PP.

Este estudio, largamente esperado, es la compilación de nueve ensayos escritos por Alfonso Ortiz Crespo, Jesús Paniagua Pérez, Susan Verdi Webster, Pilar Ponce Leiva, Nancy Morán Proaño y Alexandra Kennedy Troya sobre el arte de la Audiencia de Quito entre los siglos XVII, XVIII y XIX. Acorde a su reconocida carrera académica, Kennedy ha logrado editar un volumen de gran carácter –presentando una variedad de fuentes y enfoques teóricos, acompañados por ilustraciones y una bibliografía de verdadera categoría– lo cual marca un nuevo paso en la renovación del campo de la Historia del Arte en Ecuador.

Esta recopilación marca, sin lugar a duda, una separación casi total del antiguo modo de estudio de la historia del arte ecuatoriano que ha dominado el ámbito por décadas. La literatura histórica tradicional del arte ecuatoriano –de la cual han sido pioneros fray José María Vargas y José Gabriel Navarro– se concentraba en la recuperación de información concerniente al patrimonio histórico del Ecuador, y le daba menos importancia a la interpretación y a las conclusiones que se pudieran deducir a partir de dicha información. Por el contrario, los autores de *Arte de la Real Audiencia de Quito* emplean una variedad de enfoques teóricos para poder formular nuevas preguntas que son necesarias. En el proceso se han esforzado por desmentir, corroborar y documentar detalladamente información que ha sido reiterada persistentemente por estar basada en trabajos académicos previos. El amplio rango de fuentes a menudo no examinadas previamente que es usada por los autores es admirable, y la mayoría de objetos a los que hacen referencia permanecen hasta ahora sin identificar.

El volumen está organizado según varios asuntos comprensivos, que brindan una apariencia de unidad a los textos. Como objetivo principal, los autores consideran cuidadosamente el papel que juegan dos sectores usualmente descuidados de la sociedad colonial: la población indígena y las mujeres. Al hacer esto los autores logran ampliar el alcance de la investigación mas allá de la ciudad de San Francisco de Quito (a donde ha sido confinado tradicionalmente) para examinar otros centros de producción dentro de la Audiencia como Popayán, Pasto, Riobamba, Latacunga, Cuenca y Loja. Or-

tiz también analiza, en breve, las misiones jesuitas en Marañón y Napo (p. 97). Por tanto, el libro trata temas que han sido de importancia por un tiempo en el campo del arte colonial latinoamericano en general, pero omitidos en el contexto ecuatoriano. De gran importancia son, por ejemplo, los proyectos de “criollización” a gran escala, referentes a la religión y cultura del Nuevo Mundo que comenzaron a mediados del siglo XVII, las cambiantes concepciones sociales del barroco a la Ilustración (idea ilustrada) y el impacto de estas nuevas ideologías en la producción del arte y la exportación del arte (incluyendo artistas) más allá de las fronteras de la Audiencia de Quito.

Aunque la gran mayoría de la población colonial de Ecuador es de herencia indígena, ha sido difícil identificar señales de una continuación de dicha tradición prehispánica a través de pinturas, esculturas, y arquitectura. Por lo tanto, los autores hacen la observación de que aun cuando hay señales visibles, más que suficientes, de la presencia y tradición indígena del período prehispánico en los trabajos artísticos de, por ejemplo, México o el Alto Perú, este no es el caso del arte producido en Ecuador. Ponce, Kennedy y Ortiz ofrecen diferentes explicaciones sobre este fenómeno, y permiten espacio para la persistencia de las señales ocasionales del arte indígena del período prehispánico, pero sin la consistencia presenciada en México o el Alto Perú. Kennedy, en especial, menciona la dependencia predominante de los artistas ecuatorianos de modelos europeos como una razón primordial para esta diferencia (p. 43). El propósito de esta autora, por supuesto, evade la vieja alegoría, la cual identificaba a los artistas coloniales como duplicadores faltos de inspiración. Por el contrario, ella ofrece un análisis matizado sobre los talleres en Quito, los cuales estaban enfocados en la “práctica” o el “método”, en vez de en la educación intelectual del arte. Asimismo esto puede dar una explicación al por qué en la Audiencia de Quito, las pinturas y las esculturas eran identificadas como artes “mecánicas” en vez de “altas” artes o artes liberales hasta bien entrado el siglo XVIII (pp. 57-59). En el capítulo siete, el estudio de Morán sobre el gremio de los plateros, reitera este entendimiento sobre las prácticas de los talleres coloniales al trasladar el enfoque a las, a menudo olvidadas, artes aplicadas.

Basado en las prácticas de los talleres, en las técnicas pedagógicas iniciales y en la intensa religiosidad del arte producido durante este período, una característica intrínseca del arte religioso colonial es el anonimato. El arte religioso era producido casi exclusivamente con el propósito de enseñar o reforzar alguna doctrina cristiana específica. Por lo tanto, aun cuando su presencia como artistas basada en documentación histórica es irrefutable, la participación artística de la población indígena nos es presentada hoy en día a menudo como una masa anónima. Webster, sin embargo, ilustra en el capítulo seis la fuerte presencia en los trabajos efímeros de arte, tales como los

festivales religiosos y las procesiones, y especialmente en el estudio de los danzantes indígenas de la procesión del Corpus Christi. El vestuario y las danzas indígenas prehispánicas fueron deliberadamente incorporados en esta ceremonia, pero Webster indica que los precedentes para estos vestidos y formas de baile son tal vez menos importantes que el impacto total del vestuario en un contexto social. Este contrastaba decisivamente con una demostración similar de identidad española que, de acuerdo con Morán y Webster, era fundamentalmente manifestada a través de una exhibición de costosas piezas de oro y plata. El vestuario y la danza eran señales públicas visibles de la identidad indígena en contraste con la identidad española durante los días de festival. La perspectiva de Webster de una población activa y a veces desafiante, enfatiza cómo este mismo sector ofrecía respuestas concretas a la colonización española. Adicionalmente, mantiene que aun cuando puede ser que estos festivales y procesiones hayan proyectado una aparente armonía y cohesión social, cultural y religiosa, fueron realmente momentos de construcción y reafirmación de identidad que dieron como resultado tensión y desorden cultural y étnico.

Tal como el libro revela, otra escena importante para la creación de identidad, al igual que un lugar para la participación activa de mujeres y la población indígena, era el sistema de la confraternidad. Las confraternidades indígenas eran usadas por las autoridades españolas como una herramienta para la evangelización y, en el contexto de la doctrina, estas organizaciones dependieron extensamente de las asociaciones e instituciones prehispánicas. Una relación de mutuo beneficio existió entre las confraternidades y los artistas: las confraternidades financiaban a los artistas y como pago los artistas proveían las imágenes que servían como propaganda y herramientas de construcción de su identidad pública. En el capítulo tres, Webster, de nuevo, indica que tanto las confraternidades urbanas como las rurales, jugaron tal vez el papel más importante en el patrocinio del arte en el período colonial. Demuestra, también, que las mujeres fueron miembros activos de las confraternidades y, contrario a las confraternidades españolas contemporáneas, ejercían altos cargos administrativos dentro de estas asociaciones (p. 69). La argumentación –aunque algo divergente al reciente trabajo de Kimberly Gaudelman, *Women's Lives in Colonial Quito* (2003)– finalmente afirma que este alto estatus no se extendía a otros aspectos de la sociedad colonial. Sin embargo, el estatus de las mujeres en Quito colonial ciertamente amerita más investigación.

A través de su membresía en las confraternidades, las mujeres, al igual que la población indígena, se convirtieron en patrocinadores de las artes. De hecho, las mujeres en claustro también fueron importantes patrocinadoras, y basado en el trabajo de Kennedy en el capítulo cinco, es claro que estas mu-

jeros impactaron claramente la sociedad de varias formas. Uno de los impactos más visibles concierne a la manipulación de los espacios arquitectónicos para suplir las necesidades particulares de las mujeres en claustro, y la subsiguiente creación de “arquitectura femenina” completamente distinta a la arquitectura monástica masculina (pp. 111-112). Los conventos enclaustrados también fueron centros virtuales de producción artística y artesanal, donde las monjas fabricaban un sinnúmero de productos, destinados al consumo de la población secular fuera del claustro. Estas mujeres de las comunidades enclaustradas –que deben ser consideradas multiétnicas, multirraciales y multisociales– fueron, por tanto, las autoras de una gran variedad de trabajos artísticos y artesanales anónimos.

Las mujeres enclaustradas no solo fueron artistas y patrocinadoras de las artes. Los estudios de Kennedy sobre testimonios contemporáneos indican que estas mujeres fueron también ávidas coleccionistas de arte verdaderamente sofisticado, producido por artistas coloniales de gran renombre. La entrada de trabajos artísticos para colección y la salida de trabajos producidos no eran el único modo en que las monjas mantenían contacto con el mundo exterior. Por ejemplo, la posición de los conventos de clausura como centros financieros ha sido bien reconocida. Adicionalmente, requiere especial mención la discusión de Webster sobre la existencia de confraternidades dentro de los conventos de clausura, cuya membresía era compuesta por monjas enclaustradas y hombres y mujeres laicos (p. 69). Esta era, claramente, una de las formas en que las monjas de claustro mantenían contacto con el mundo exterior. Mientras que el uso de “miradores” por las monjas, como un método de participación en festivales sociales y religiosos más allá de las paredes del convento, ha sido discutido a menudo, ambas historiadoras (Kennedy y Webster) han ilustrado la verdadera participación activa de las mujeres enclaustradas y la permeabilidad de las paredes del convento.

Otro asunto de importancia al que los autores hacen referencia tiene que ver con el proceso de “criollización” de la religión y la cultura, ocurrido dentro de la Audiencia. En el capítulo uno, Ponce señala la consistencia porosa de cualquier grupo étnico o social, basada en una variedad de factores políticos, culturales y económicos (p. 24). La persistente negación del poder dentro de todos los sectores de la sociedad promovió constantes tensiones. Webster ilustra cómo estas tensiones se manifestaron entre la población española (criolla y peninsular) y la población indígena en forma de procesiones públicas. A pesar de esto, una de las principales fuentes de tensión cultural existió, de hecho, entre criollos y peninsulares. En el segundo capítulo, Kennedy discute el importante papel que jugaron los artistas al representar esta tensión cultural. Las expresiones criollas aparecieron, por ejemplo, en la forma de representaciones prolíficas de los santos del Nuevo Mundo,

la representación de los milagros que ocurrieron en las tierras del Nuevo Mundo y la inserción de prominentes figuras criollas en el marco religioso. Por lo tanto, en el esfuerzo criollo por afirmar su propiedad del Nuevo Mundo sobre los españoles peninsulares, un grupo de artistas —especialmente el pintor del siglo XVII Miguel de Santiago— trabajaron para literalmente representar este cambio cultural. Por lo tanto, dado el esfuerzo concentrado para producir una imagen urbana criolla en conjunto con las tendencias marcadamente barrocas de la expresión artística, las piezas de arte producidas en la Audiencia de Quito poseen características notables al final del siglo XVIII. En general, estos trabajos de arte son imágenes clásicas y ortodoxas, centradas en la representación de la escena criolla. De acuerdo a Kennedy, son estas tendencias ortodoxas y menos “localizadas” del arte quiteño que fueron parcialmente responsables por su disimilitud interregional (p. 185). Por lo tanto, el último capítulo se basa en trabajos previos para poder considerar el comercio interregional de las piezas de arte quiteñas. Al empezar el siglo XVII las comisiones para los talleres quiteños llegaban de dentro y fuera de la Audiencia, al igual que de Europa. Chile, por ejemplo, estaba particularmente saturado de arte quiteño y de artistas migratorios. Tal vez el hecho de mayor interés es que la migración de los artistas quiteños ocurrió al mismo tiempo que cambiaban las concepciones artísticas. De hecho, alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII, iniciado con las reformas Borbónicas, y expresado consistentemente después de c. 1820, hubo un cambio dramático en las formas barrocas de la expresión artística en Quito que los autores identifican como una materialización del pensamiento ilustrado. Kennedy relata que desde el principio del período colonial el comercio del arte pertenecía a los sectores indígenas. Eventualmente el sector mestizo se apropió del papel de artista, pero no fue sino hasta la última parte del siglo XVIII cuando los criollos aristocráticos intelectuales empezaron a mostrar interés en este oficio. No obstante, los artistas que migraron fuera de la Audiencia continuaron produciendo arte barroco mucho después de que la Ilustración ganara prominencia dentro de la Audiencia (pp. 198-203).

Paniagua y Ortiz hacen referencia al plan utópico de 1798 para la reconstrucción de la nueva ciudad de Riobamba, cuya concepción sin lugar a duda tiene por origen estas cambiantes ideologías sociales. Luego de que el fuerte terremoto de 1797 obligara a los residentes de Riobamba a buscar una nueva locación para su ciudad, el francés Bernardo de Darquea y Barry diseñó un plan utópico para la nueva ciudad, que marcaba un desvío completo de la tradición hispanoamericana de los planos urbanos en cuadrilla. El propósito de Darquea era proporcionar felicidad a una población que había sido víctima de frecuentes desastres naturales, dando énfasis a la salud corporal y espiritual en una variedad de formas. El plano radio céntrico giraba

alrededor de una cruz, la cual evocaba las creencias cristianas de la población y la protección contra futuros desastres naturales. Los autores ven esto convincentemente como la perfecta unión entre una ciudad cristiana y una ciudad clásica. Aunque este plan nunca fue ejecutado, su estudio nos permite observar la evolución de las mentalidades del momento, las cuales ejercieron un cambio en todos los aspectos de la producción del arte.

Uno de los aspectos más estimulantes del libro es, indudablemente, la forma en que le da énfasis a numerosas avenidas para futuras investigaciones. Aunque Ponce, Kennedy, Webster y Ortiz hacen referencia a la importancia de la orden jesuita y sus enseñanzas en la transformación conceptual y de estilo de la sociedad y el arte en la Audiencia, sobre este tema queda todavía mucho por investigar. También debe haber una conexión entre las mentalidades cambiantes y la clara tendencia a la secularización de la religión durante este mismo período histórico. Adicionalmente, la consideración de los autores de los centros de producción más allá de la ciudad de San Francisco de Quito abre la puerta a numerosos estudios, de los cuales quizás uno muy importante es el del arte producido en Loja, al cual Kennedy hace referencia como una posible locación para la fusión de los contendientes estilos de la Escuela Quiteña y la Escuela Cuzqueña. Siguiendo en la misma ruta de esta consideración para estos sectores de la sociedad que han sido ignorados en el contexto ecuatoriano, más estudios que amplíen deben ser realizados basados en el tratamiento que Ponce da a la posición de la población negra y mulata y su potencial desempeño en las artes. Es claro que el sector académico debe tomar nota de la insistencia que Morán, Webster y Kennedy hacen en trasladar el énfasis de pinturas, esculturas y arquitectura para considerar trabajos metálicos, textiles y otras obras de arte menos tangibles. La discusión de Ortiz en el capítulo cuarto está marcada por la continua pérdida de piezas de arte, arquitectura y documentación, debido a desastres naturales, restauraciones descuidadas y robos, y demuestra la gravedad de esta situación.

Es fácil darse cuenta de que este volumen, con su enfoque multidisciplinario, tiene como propósito inculcar en el campo una variedad de voces y enfoques distintos en una disciplina que ha sido predominantemente fundada sobre las voces de unos pocos. Nunca antes se ha presentado en un mismo volumen un tratamiento más completo o consistente con todos los aspectos de la producción del arte durante el período colonial del Ecuador. Aun cuando los autores tratan hábilmente a los personajes tradicionales de la historia del arte colonial ecuatoriano, tales como Miguel de Santiago, Nicolás de Goribar, Bernardo Legarda, Manuel Samaniego, Bernardo Rodríguez, y Caspicara, introducen nuevos nombres de pintores, escultores, orfebres y planeadores urbanos a esa gran masa anónima, y al mismo tiempo se rehúsan a ser

víctimas de la campaña que engañosa y arbitrariamente atribuye obras a artistas, lo cual ha sido la norma en esta área de estudio. Al ofrecer una nueva y radical forma de considerar el área, este trabajo es seguramente una base fundamental para los académicos de la historia del arte colonial ecuatoriano, pero –de igual importancia– ofrece aplicaciones para el campo de la historia del arte colonial latinoamericano en general.

Andrea Lepage

Brown University, USA

(Traducido por Juan Camilo Salcedo)

DIEGO ARTEAGA, ***EL ARTESANO EN LA CUENCA COLONIAL 1557-1670***,
CUENCA, CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA NÚCLEO DEL AZUAY/CENTRO
INTERAMERICANO DE ARTESANÍAS Y ARTES POPULARES (CIDAP),
2000, 175 pp.

Es poco común encontrarnos con trabajos históricos que descansen en una sostenida base documental, más aún cuando se realizan fuera de centros de investigación o de una universidad. Este es uno de los méritos del trabajo constante que Diego Arteaga realiza en los archivos de Cuenca y que nos introduce en las ricas posibilidades que brindan las fuentes locales, que amplían nuestros conocimientos de la historia colonial de la región sur de la Audiencia de Quito.

La obra está dividida en seis capítulos en los que caracteriza, con detalles interesantes, a los artesanos de la ciudad y región de Cuenca, durante el poco estudiado período de la historia colonial temprana ecuatoriana. El estudio emplea fuentes primarias provenientes del Archivo Nacional de Historia, sección Azuay; del Archivo Histórico Municipal; del Archivo de la Curia Arquidiocesana de Cuenca; e incluye también fuentes ya publicadas. El marco de referencia teórico y metodológico con el cual enfrenta el problema está ausente, lo cual aliviana la exploración documental.

En la primera parte nos encontramos con una breve descripción de la ciudad sobre los siglos XVI y XVII, en la cual apunta que la fundación de la ciudad de Cuenca en 1577 y su articulación como centro minero regional, desde 1560, fue uno de los elementos que dinamizó los oficios. No obstante, los datos expuestos no dan cuenta de una relación explícita de esta relación y tampoco del impacto económico del sector en la economía regional.

El siguiente capítulo aborda el “Aprendizaje de los Oficios”, resaltan los detalles sobre las modalidades de contratos de aprendizaje, que se resumen en dos cuadros: la lista de contratos del periodo 1563-1631, donde da cuenta del origen étnico del instructor y aprendiz, y otro sobre la ropa entrega-

da por el maestro al aprendiz, que muestra cómo al inicio del periodo estudiado se entrega ropa de la tierra y luego ésta desaparece por vestidos europeos, que es un interesante indicador de procesos de mestizaje.

El capítulo tercero, “Clases de Oficios”, reúne la descripción de 17 oficios principales y otros generales con abundantes datos sobre las formas de producción y mercancías producidas, la ubicación de los talleres en la ciudad y la región, herramientas empleadas, nombres de maestros, oficiales y aprendices con referencias de su estrato social. En los datos dispersos podemos ver las relaciones e influencias de estilos, mercancías, y nivel económico de varios artesanos rescatados. Así como la continuidad de artes, estilos y técnicas prehispánicas.

El capítulo cuarto aborda la “Organización y jerarquía de los artesanos”, que se desarrolla sobre la base de los libros de cabildo, e intenta establecer cómo las disposiciones emitidas para regular precios, tasas, ubicación, precautelar afectaciones al medio ambiente, cuidados sanitarios o sanciones fueron motivos que movilizaron la organización de los artesanos. Exploración que no queda clara y deja ver que el impacto de los gremios fue muy bajo en los distintos oficios, pues solo los sastres, zapateros o herreros que tuvieron importancia en la urbe lograron agremiarse significativamente. Pero también da cuenta de cómo los oficios practicados generalmente por indígenas fueron agrupados bajo un indio de ramo, por ejemplo carpinteros y alfareros. Por otra parte, la relación entre gremios y cofradías resulta ser débil en Cuenca si comparamos con otras experiencias.

Las referencias sobre jerarquías dentro de oficios o gremios y la aplicación de leyes o disposiciones respecto al origen social para ejercer oficios se diluyen en Cuenca. Por ejemplo, encontramos a Sebastián Tipán ejerciendo como oficial maestro de platería, dando cuenta de una movilidad socioeconómica interesante, si bien, la tendencia muestra que al inicio los maestros eran europeos, a lo largo del siglo XVII aparecen mestizos e indios que logran reconocimiento social. En relación con este tema, se muestra cómo ciertos oficios tuvieron vinculaciones estrechas con el cabildo e incluso algunos maestros fueron cabildantes.

En el capítulo quinto “Vida y estatus social del artesano”, los datos no permiten una descripción clara sobre el tema planteado, las pocas referencias dan cuenta de una diferenciación social entre los practicantes de uno u otro oficio, que está relacionado a su origen cultural, la valoración distinta de cada actividad y el reconocimiento del cabildo. Sin embargo, es claro que el artesano en la trama social tuvo un prestigio distinto, lo cual le permitió acumular poder simbólico al ser prioste de fiestas o mediante el compadrazgo.

En el capítulo final “Ubicación de los artesanos en la ciudad de Cuenca”, el autor muestra cómo la distribución espacial de los artesanos intentó

ser dirigida desde la fundación de la ciudad por las autoridades españolas. Pero a lo largo del libro podemos encontrar referencias de la ubicación de los artesanos dispersos en la ciudad y sus alrededores, que son una buena pauta para ver la ocupación y uso del espacio urbano, así como su crecimiento.

En conjunto, el libro muestra la riqueza de los archivos locales que brindan datos significativos que permiten conocer y pensar el rol sociocultural de los artesanos en la construcción de las ciudades intermedias de la Audiencia de Quito. Por otra parte, el trabajo nos permite acercarnos a realidades poco conocidas y poder dialogar con la producción de colegas que están alejados de círculos académicos formales.

Marcelo Quishpe Bolaños

Escuela de Educación y Cultura Andina
Universidad Estatal de Bolívar, Cuenca

GERMÁN FERRO, ***LA GEOGRAFÍA DE LO SAGRADO: EL CULTO A LA VIRGEN DE LAS LAJAS***, BOGOTÁ, UNIANDES/FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES/CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES E INTERNACIONALES (CESO), 2004, 139 pp.

Pocas veces un estudio de carácter antropológico acude a la historia y la geografía para informar los orígenes de un culto o una devoción religiosa, su presencia en la larga duración, las transformaciones geográficas que experimenta y las maneras de la gente que vive lo sagrado. Esta etnografía del culto a la Virgen de Las Lajas (cuyo santuario está emplazado en la zona de Ipiales, departamento de Nariño, en la zona fronteriza con el Ecuador) es una de ellas. Germán Ferro, antropólogo e historiador dedicado al estudio de la religiosidad popular y los imaginarios populares y nacionales en Colombia, es su autor.

El estudio no es aproximación de carácter descriptivo que se proponga levantar un inventario de la religiosidad popular colombiana. Más bien se trata de una apelación a la manera en que las apropiaciones de lo sagrado traslucen una disputa, una batalla. De allí que al antropólogo la geografía y la historia le sean útiles para mostrar las formas en que la lucha por la Virgen de las Lajas (verdadera batalla por lo sagrado, librada en distintos espacios, con variedad de armas, estrategias e intensidades) trazan un mapa cognitivo dibujado sobre la cartografía oficial del país y sus regiones, sobre sus hitos y conflictos: la geografía de lo sagrado.

Germán Ferro nos introduce en el Santuario de la Virgen de las Lajas, su emplazamiento sobre el cañón de Guátara, sus peregrinos (indios paeces y guambianos, pastusos, negros provenientes de las tierras bajas del Pacífico

litoral, comerciantes ecuatorianos indígenas y mestizos, habitantes amazónicos venidos del Putumayo; entre otros) y exvotos. Aspectos que demuestran la riqueza simbólica y de sentidos que suscita este “lugar fuerte” situado en un cruce geográfico en el que se advierte una encrucijada cultural. Las botas *croydon* de los indios guambianos se cruzan con el sombrero mexicano de quien posa para la foto sobre el lomo ensillado de una llama peruana, el shamán venido del Putumayo en un viaje místico, la caravana de comerciantes otavaleños que aún recorren ese tramo de la antigua ruta de los paños de la seda y con la madre del secuestrado por la guerrilla, quien visita a la *ojona* esperando el milagro de la liberación. El santuario es un nodo y un cronotipo, advierte el autor.

En breve, el estudio explora las apropiaciones de la virgen reclamada por distintos grupos sociales y étnicos con arreglo a los intereses más diversos. Aquí, la idea de una nación abigarrada es elocuente. Venerada fervorosamente por agrupaciones de derecha, como Tierra, Familia y Propiedad (TFP); comunidades negras de Telembí y del Patía que recorren el camino de Barbacoas, trajinado desde el siglo XVIII; indígenas de los Andes; cofradías de artesanos y comandos policiales; políticos y futbolistas; personajes de la farándula... Testimonios, memorias e historias de vida informan el relato del etnógrafo que encuentra en estas fuentes orales la polisemia ensombrecida por el culto y el ritual oficiales.

El estudio se remonta al año 1754 a las crónicas de viaje del fraile Juan de Santa Gertrudis, tal vez la primera narración que registra la presencia del santuario (confín del territorio incaico y avanzada de la Conquista), de la imagen de la virgen y su impronta en la laja. Un relato de cariz popular que conjuga dos versiones sobre la aparición de la virgen: a la hija sordomuda de la india María Mueses, la primera de ellas; y a Joaquín Pío, hombre principal de Ipiales, durante su viaje en busca de su nodriza Juana Mueses de Quiñónez, la segunda.

El periplo continúa con un recorrido histórico de la presencia de las órdenes y cofradías religiosas en la zona de Ipiales desde la introducción de la Doctrina en la región por García Valverde, entre 1570 y 1571. La disputa por la evangelización y el control del territorio, la respuesta violenta de los indígenas de la zona y la instauración de la cofradía del Rosario en la zona de Ipiales, bajo la supervisión administrativa de la Audiencia de Quito. La advocación dominica se impone como herramienta de “pacificación” indígena, preservación del orden colonial y control de la producción y el tráfico mercantil. Sobre los rituales, y sitios sagrados prehispánicos se erigen las devociones cristianas. Aparece la virgen impresa en la laja.

¿De quién es la virgen? La disputa por lo sagrado nos muestra el santuario durante la guerra civil y las luchas políticas en Colombia entre los siglos

XIX y XX. Durante la guerra entre liberales y conservadores, la virgen surge como un símbolo en disputa. Vapuleados por las reformas liberales, el Partido Conservador y la Iglesia encuentran en ella el recurso eficaz para trazar su ofensiva: el poder se reproduce apropiándose de los símbolos populares. Los libros de peregrino, los exvotos en la laja, las peregrinaciones oficiales y los documentos eclesiásticos lo declaran: la virgen es conservadora.

La historia del santuario, desde la construcción de su primera capilla iniciada en 1795 por Eusebio Mejía y Navarro, hasta el año 1998, fecha en que se registra el último robo de las coronas de la virgen, es quizá el episodio más sugestivo del estudio y el que, a nuestro parecer, merecía mayor atención por parte del antropólogo, que ya expone la magnitud de la disputa por lo sagrado en la actualidad. La administración del padre Justino Mejía, quien terminó la construcción de la segunda capilla iniciada en 1916; sus ardides para asegurarse el control del territorio de Las Lajas, la apropiación del caserío y el expolio a sus habitantes; la regulación de la concesión de tierras, el control sobre las fiestas, las bebidas y las gentes allegadas al santuario; y la acumulación de una importante fortuna en joyas, ropajes, vinos, artículos de lujo, alfombras y coronas dentro de una capilla semejante a un fortín: “la única que tiene cárcel”. La intención panóptica del culto oficial y su gesto avasallante. El secuestro de la virgen, la fiesta y el fervor populares –de su gente– son respondidos cuando el pueblo asalta el santuario, saquea sus tesoros y recorta las alfombras. Lo sagrado repartido a tijeretazos.

Sin embargo, el estudio soslaya el consumo religioso, aspecto que ha quedado en claroscuro durante el análisis dedicado preferentemente a la producción de sentido más que al consumo de significados. ¿Qué es lo que la gente hace con la devoción que venera, por qué la usa de cierto modo y qué tácticas se manifiestan en ello? Si bien la producción de los sentidos es uno de los aspectos imprescindibles para acceder al ámbito de las representaciones, la manera en que se los usa delinea las formas que adquieren las identidades y la cultura en los imaginarios populares. La batalla señalada por el autor se asemeja más a una cuestión de estrategias y tácticas donde el acceso a lo sagrado, más que disputado, se resuelve en una negociación de flujo constante. La fiesta, el rito popular, la peregrinación y la hagiografía son más una jugarreta que un gesto de guerra manifiesta. Se trata de formas y usos populares de las representaciones oficiales a través de las cuales se impugnan los órdenes dominantes, los símbolos y las liturgias oficiales.

Santiago Cabrera Hanna

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

BYRON CASTRO, *EL FERROCARRIL ECUATORIANO. HISTORIA DE LA UNIDAD DE UN PUEBLO*, QUITO, BANCO CENTRAL DEL ECUADOR (BCE), 2006, 414 pp.

Todo ejercicio historiográfico que se proponga establecer nuevas visiones o aproximaciones a una materia –la historia ferroviaria en este caso– afronta el riesgo de no superar lo alcanzado en trabajos anteriores, posibilidad que, en unos casos, bien puede suponer flagrantes retrocesos pero, en otros, al menos nos confortará con el cierto avance que supone poner en circulación una nueva composición con carácter monográfico, posibilidad que, no obstante las observaciones que me permitiré formular, es la que ha sido alcanzada por Byron Castro y su libro dedicado al ferrocarril ecuatoriano.

El trabajo considerado se inicia con un par de breves capítulos introductorios que, si atendemos a la marcada heterogeneidad en la calidad de las fuentes secundarias consultadas, se nos muestran como de utilidad poco clara; estos acápites, no obstante, no dejan de ser pertinentes para quienes, por primera vez, se aproximen a la materia en cuestión, aunque su composición es asunto que invita a escribir y a puntuar con mayor cuidado, a fin de no incurrir en imprecisiones especialmente llamativas como la que nos lleva a leer que el cantón Alausí es “parroquia de Chunchi” (p. 49) o a establecer correlatos literarios para la materia tratada con aproximaciones un tanto básicas y no mejores que los lugares comunes presentes en las referencias que se hace a la obra de autores como Icaza, Gallegos Lara o Pareja Diezcanseco (p. 62).

El capítulo tercero, acaso el que debía corresponder al arranque del libro, entra con pie más firme en su materia central pero también nos recibe con algunas “alegorías”, cuando no con recurrentes imprecisiones: ¿hasta qué punto es posible afirmar que “Durante siglos, el deseo de unidad del país fue la preocupación permanente de millares de ecuatorianos”? ¿Hasta qué punto hay rigor en la escritura al referirse, verbigracia, a “la *difícultosa* topografía que se mostraba en extremo *difícil*” (p. 72) para, más adelante, considerar que “El ferrocarril podría ser, *eventualmente*, una de las soluciones a tantos males que aquejaban a la joven república”? (p. 74) ¿Hace falta “mirar las cosas con *objetividad*” para “concluir *ahora* que el Ferrocarril del Sur nunca halló un consenso nacional”? (p. 102) ¿Cabe ponerse a conjeturar que el primer arribo del ferrocarril a Latacunga fue algo que antes “seguramente nunca se observó”? (p. 108). Las cursivas de este párrafo me corresponden.

El capítulo cuarto enfoca la historia del ferrocarril del norte y el quinto versa, al menos como de asomo, sobre la vieja utopía del ferrocarril al oriente. En uno y otro caso se incurre en la ya habitual circunstancia de no concederle al asunto la extensión, el detalle ni el grado de análisis deseable en materia que reclama, asimismo, un mayor y mejor estudio y escritura; léase, como muestra, una expresión que nos deja atónitos: “Hay partiremos datos precisos” (p. 137), considérese la “lucha “titánica”, en el sentido literal de la palabra, a la que el autor alude en la p. 149, o repárese en la conclusión a la que llega en la p. 153: “No sería *fidedigno* decir que la zona no sostuvo un progreso importante”. Las cursivas nuevamente me corresponden.

Al capítulo sexto: “La unidad del Ecuador: de la utopía a la realidad”, acaso cabe diputar como medular en relación al proceso que propone el subtítulo del libro; esta sección, igual que las anteriores, no deja de ser ilustrativa y a ratos insinuadora de un mejor orden en una materia que hasta hoy permanece dispersa, pero tampoco nos deja un muy grato regusto tras leer dicámenes tan olímpicos como este: “Para tales argumentos, basta citarles el profundo pensamiento de un distinguido economista francés: ‘Dios concede bienes a los pueblos en cambio de algunos males’” (p. 199). Cierto es que el autor hace una cita, pero no menos cierto es que su escritura nos hace extrañar un mayor rigor expositivo, una mayor profundidad en el análisis y, entre otras circunstancias deseables, un desapego a la visión nostálgica, romántica, idílica, turística, ditirámica, moralista... con que habitualmente más de un tratadista ha discurrido sin éxito en materia ferroviaria. No es mi propósito ser puntilloso, pero al enterarme de que el ferrocarril fue un factor “*aleatorio* para el desarrollo del país” (p. 207) para, páginas más adelante, hallar un uso diferente de similar término (p. 276), no puedo menos que dirigir mi mirada al modo en que, quienes pretendemos escribir historia, estamos tratando el lenguaje y, por lo mismo, a los “ex abruptos” y más anomalías que devalúan un ejercicio que debe emprenderse con mayor cuidado para alcanzar un nivel científico, superando el accidentadamente “literario”, pleno en expresiones que nos alejan por completo de la práctica historiográfica para desembocar en instancias lúdicas si no es que tragicómicas: “gritos descompasados de animales de todas las especies” (p. 86) o reiteradas alusiones a la “obra “ferrocarrilera”, “lapsos de tiempo”, “álgidas coyunturas...”

Como señalé al inicio, el principal aporte de este libro radica en su carácter monográfico a la vez que divulgativo. Llama la atención el que su autor, al menos en frugal pie de página, señale su conocimiento de autores como John Uggén (p. 96) o mencione siquiera a Kim Clark (pp. 367 y ss.), a quien considera autora de un “estudio moderno”, frente a sí mismo, autor de un trabajo “tradicional”, supongo, por no decir “antiguo”; ¿Cómo es posible, entonces, tener noticia de visiones tan suscitadoras y aun revisionistas

como las de Uggen y Clark para dedicar tiempo a la elaboración de un trabajo que parte de hipótesis simplistas con respecto a cuya comprobación ni siquiera su autor parece estar seguro? (p. 212).

Cierra el libro, finalmente, una frugal conclusión, una selección de fotografías relacionadas y un repertorio de fuentes que incluye algunas de tipo documental, sin que los pies de página del cuerpo central evidencien un uso demasiado consecuente con las reflexiones que el autor, en sus conclusiones, formula sobre su metodología.

Franklin Cepeda Astudillo

Escuela Superior Politécnica del Chimborazo (ESPOCH)
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

WILSON MIÑO GRIJALVA, **LOCURA Y MUERTE DE LOS POETAS MALDITOS**,
QUITO, ORIOL, 2007, 174 pp.

El surgimiento de la locura y sus efectos en la sociedad es algo que continúa fascinando aun hoy en que creemos habernos aproximado a ella con saberes y herramientas mejor perfeccionadas que las del pasado. Wilson Miño Grijalva, investigador de temas históricos, propone con este libro un acercamiento singular a los poetas modernistas que vivieron en Quito –concretamente a los que pertenecieron a la llamada Generación Decapitada–, que otorga un mayor peso al análisis de los desarreglos anímicos en que vivieron y que pudo haber sido una característica común de todos ellos.

Desde una comprensión fenomenológica, la cultura ecuatoriana ha atendido esta condición, por la cual la mayoría de los vates más destacados del modernismo lírico terminaron sus vidas de modo lamentable, y, ciertamente, se ha convertido en una referencia popular que hace de la vida trágica una condición inherente a cualquier poeta. Pero Miño intenta pasar de la mera referencia a la cosecha de datos que permitan tener una comprensión más precisa de este fenómeno, con el fin de sopesar este elemento de mejor manera.

Según anuncia el prólogo del autor, el escenario en que se analiza la vida de los poetas, de la generación decapitada, es “La triste Quito de los albores del siglo XX” (p. 21). Para Miño es fundamental discutir el rol que ocupó la ideología de “lo maldito” en el acontecer artístico y cultural de estos “jóvenes protagonistas de una vanguardia literaria que cambió la forma de hacer poesía en el Ecuador” (p. 21), sobre todo gracias a “los paraísos artificiales ofrecidos por la morfina, el láudano, el éter, el cloral y el veronal” (p. 22), drogas que eran muy utilizadas en las prácticas curativas de los médicos de entonces.

Poco se ha dicho acerca de las drogas y su influencia en la poesía, entre nosotros. De allí el interés que adquiere este texto que sitúa socialmente el consumo de las drogas en una esfera cultural que ahora estamos atendiendo con interés: la época de los modernistas y los procesos de modernización social en que vivieron. La estrategia para presentar los temas es la utilización de un tono narrativo; esto es, el autor empieza relatando el momento en que el joven quiteño Arturo Borja retorna de París, luego de haberse ido principalmente a curarse de una herida que se había hecho en el ojo. Según Miño, esa estadía europea familiariza al poeta con el uso de drogas.

A lo largo del libro, Miño presenta una imagen dual de la capital ecuatoriana: se vive en el tránsito de una urbe cambiante y, por eso mismo, in-forme; es una ciudad que vacila entre lo de antes y lo que vendrá. El siglo XX ha comenzado, se anhela cumplir la fantasía del progreso urbano, el ferrocarril y el automóvil francés se mueven entre arrieros indígenas y recuas de acémilas. Pero, si la racionalidad material que instaura el progreso es importante, no lo es menos el ambiente religioso que hace que Miño califique a Quito de “asfixiante capital de la fe” (p. 29).

Lo interesante del libro es la incorporación de escenas de la vida doméstica y cotidiana de los protagonistas al análisis cultural. Así, nos enteramos de las expectativas familiares en torno a los poetas estudiados. Los ancestros, las genealogías, los parentescos son importantes en el análisis de Miño, pues él especula acerca del nivel de presión familiar y social que se produjo en ese contexto y que influyó en determinados contenidos de su lírica. Visto desde una perspectiva general, puede considerarse una novedad haber sistematizado estas determinaciones no muy conocidas de los poetas estudiados. El libro de Miño es un documento que arroja luces para evaluar de mejor modo las propuestas estéticas de los poetas decapitados.

La vida y la obra de un autor muchas veces están fusionadas; pero lo principal aquí es especular acerca de las condiciones vitales en que ellos debieron emprender la tarea de ser poetas, en una sociedad que vacilaba entre un siglo viejo y uno nuevo. Hay algo que tal vez merezca una redefinición, sobre todo con las investigaciones más recientes del llamado círculo modernista, llevadas adelante, entre otros, por Gladys Valencia; y es la necesidad de reinterpretar, a pesar del contenido funesto de buena parte de la poesía de los modernistas, el lugar activamente social que los bardos tuvieron.

Por ejemplo, en Miño hallamos esta afirmación: “Con esta visión del mundo el grupo de pichones modernistas se encontraba volcado a lo íntimo, no había mirada ‘para la expresión artística de tanta hermosura rústica’ de su entorno llamado ciudad, país, sociedad.” (p. 42). No estoy seguro de que hoy podamos suscribir sin más esta percepción creada por Gonzalo Zaldumbide; en el estudio de Valencia se comprueba el modo cómo los poetas

de la época consiguieron opinar y actuar, a través de las revistas y periódicos, sobre casi todos los aspectos posibles de la vida social. Es decir, al mismo tiempo que se refugiaron en los mundos interiores de la lírica para construir una pose lúgubre y de inacción, de otra parte contribuyeron con sus escritos en prosa a construir firmes posiciones en torno al arte, la cultura, la sociedad y a veces hasta en la política.

Miño pone de relieve los intensos conflictos que se dieron entre los medios de opinión pública, el *establishment*, el clero y otros centros de poder en el enfrentamiento con los poetas que proponían nuevos estilos de vida, ciertamente contrarios a la racionalidad mercantil y productivista que se afincaba en el Ecuador de entonces. Miño aporta con datos concretos que permiten percibir más objetivamente el nivel de tensiones entre la esfera del arte y la del poder, a la que la práctica modernista les resultaba molesta porque correspondía a una moral de corte nuevo. Queda claro, en esta investigación, el lugar renovador por excelencia que los modernistas tuvieron en nuestra cultura.

Este libro se ofrece como una biografía de grupo. Por eso se da cuenta de la llegada a Quito del guayaquileño Ernesto Noboa Caamaño y sus vinculaciones literarias y familiares con Borja, que actuaba de líder de la renovación poética y cultural. El cenáculo literario conformado por Borja, Noboa y Francisco Guarderas es, tal vez, un espacio de aprendizaje literario en el que Borja fungía de maestro; es también una forma propicia para promover el autodidactismo de los escritores. Las veladas literarias que se organizaban en la casa de Modesto Sánchez son las primeras reuniones en que se juntaban hombres y mujeres, y que producían escozor en la tradicional sociedad quiteña. Obviamente, allí estaban los modernistas.

El ingreso del introvertido Humberto Fierro al círculo modernista también es motivo de varias páginas del libro, en el intento por explicar el destino trágico común que ellos compartieron. Tal vez uno de los argumentos centrales sea éste: “La melancolía es una verdadera enfermedad nacional que incluye a todas las clases sociales de la época” (p. 77), con lo cual Miño prácticamente estaría afirmando que fue un contagio emocional lo que determinó la trayectoria artística de los modernistas quiteños. Para Miño, aunque conformaron uno de los grupos más críticos en lo que al estado de la literatura se refiere, los malditos no pudieron superar su inadaptación a los valores que la vida moderna había importado.

Fernando Balseca Franco

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

