

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES**  
**SEDE ECUADOR**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES**  
**CONVOCATORIA 2012-2014**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA**  
**VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**NACIONALISMO VISUAL: LA CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS SOBRE**  
**MÚSICA ECUATORIANA EN LA REVISTA CARICATURA,**  
**ENTRE 1918 Y 1924**

**DIEGO ERNESTO CAZAR BAQUERO**

**MARZO 2017**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2012-2014**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**NACIONALISMO VISUAL: LA CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS SOBRE  
MÚSICA ECUATORIANA EN LA REVISTA CARICATURA,  
ENTRE 1918 Y 1924**

**DIEGO ERNESTO CAZAR BAQUERO**

**ASESOR DE TESIS: HUGO BURGOS YÁNEZ  
LECTORES: MARÍA ÁNGELA CIFUENTES  
HERNÁN IBARRA**

**MARZO 2017**

## **DEDICATORIA**

A mis viejos.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Hugo Burgos, por su sabiduría y su paciencia de maestro. A mi amigo Juan Mullo, por dedicar su vida a la investigación musical.

## ÍNDICE

<b>Contenido</b>	<b>Páginas</b>
RESUMEN.....	11
CAPÍTULO I.....	18
CONCEPTOS Y DISCURSOS.....	18
Nacionalismo y modernidad.....	18
Michel Foucault y los procedimientos de exclusión.....	24
Nacionalismo musical.....	26
Contextos.....	29
Economía y política en el Ecuador de entresiglos.....	29
Imaginario de la literatura y del ser nacional moderno en el proyecto de nación...33	
La pintura de la nación y la conciencia de clase.....	38
CAPÍTULO II.....	46
CARICATURA EN CINCO MOMENTOS.....	46
¿Desde dónde habla Caricatura?.....	50
Primer momento.....	51
El artista y el indio: una cuestión de clase.....	51
La mujer ideal, la mujer de nuestra sociedad.....	72
Segundo momento.....	80
Tercer momento.....	87
Cuarto momento.....	94
Quinto momento.....	106
CAPÍTULO III.....	112
CARICATURA EN SUS IMÁGENES.....	112
Lo nacional sin lo indígena (omisión).....	113
La institucionalidad musical: el Conservatorio como legitimador de imaginario....113	
Lo nacional en el imaginario de las élites (traducción).....	127
Sixto María Durán, el <i>non plus ultra</i> de <i>Caricatura</i> .....	127
Lo nacional excluido.....	134

<i>Caricatura: la música nacional es un asunto de familia</i> .....	134
CAPÍTULO IV.....	147
A MODO DE CONCLUSIONES.....	147
La nación sonora de <i>Caricatura</i> y el indio imaginario.....	149
BIBLIOGRAFIA.....	159

## ÍNDICE DE IMÁGENES

<b>Imagen 1.</b> Enrique Terán. Quintiliano Sánchez.	36
<b>Imagen 2.</b> <i>Tamborilero de la Universidad</i>	40
<b>Imagen 3.</b> <i>Yndio de Cotacachi</i>	40
<b>Imagen 4.</b> <i>Danzante</i>	41
<b>Imagen 5.</b> <i>Danza de Yndios en día de Reyes</i>	41
<b>Imagen 6.</b> Joaquín Pinto. <i>El bocinero</i> . 1899.	42
<b>Imagen 7.</b> Joaquín Pinto. <i>El Danzante</i> 1900.	42
<b>Imagen 8.</b> Joaquín Pinto. <i>Orejas de palo</i> . 1904.	42
<b>Imagen 9.</b> Primera portada de <i>Caricatura</i> , 8 de diciembre de 1918.	54
<b>Imagen 10.</b> Dedicatoria. <i>Caricatura</i> 8 de diciembre de 1918.	54
<b>Imagen 11.</b> Víctor Mideros. <i>Caricatura</i> . 12 de enero 1919.	64
<b>Imagen 12.</b> Enrique Terán. <i>Antonio Salguero</i> Quintiliano Sánchez.	65
<b>Imagen 13.</b> Fotografía anónima. Teodelinda Terán	65
<b>Imagen 14.</b> E. Terán. Carlos Amable O	66
<b>Imagen 15.</b> E. Terán. J. I. de Veintimilla.	66
<b>Imagen 16.</b> Terán. Sixto María Durán	67
<b>Imagen 17.</b> H. Delgado E. Manuelita Gómez de la Torre.	67
<b>Imagen 18.</b> Terán. Sixto M. Durán.	68
<b>Imagen 19.</b> Kanela. Hans O. Wendt.	68
<b>Imagen 20.</b> Terán. Inés de Tinajero.	69
<b>Imagen 21.</b> Latorre y Canela. Caricaturas de mujeres anónimas.	73
<b>Imagen 22.</b> Víctor Mideros. <i>Égloga trágica</i> .	73

<b>Imagen 23.</b> Camilo Egas. <i>Mujer</i> .	74
<b>Imagen 24.</b> Paul Meras. <i>Eloge de la Cape Fashion. La Gazette du Bon ton</i> .	76
<b>Imagen 25.</b> Portada de <i>Les Jardin des modes</i> (1922)	76
<b>Imagen 26.</b> Mujer en <i>La Gazzette du bon ton</i> (1912).	77
<b>Imagen 27.</b> entrevista a la chelista Teodelinda Terán	78
<b>Imagen 28.</b> Semblanza de la violinista Manuelita Gómez de la Torre	78
<b>Imagen 29.</b> Terán. Portada 1 de junio de 1919.	80
<b>Imagen 30.</b> Tipos franceses. 13 de julio de 1919, <i>Caricatura</i> .	81
<b>Imagen 31.</b> Tipos de mujer colombiana. 10 de agosto 1919, <i>Caricatura</i> .	81
<b>Imagen 32.</b> Rostros de mujer. 7 de septiembre de 1919, <i>Caricatura</i>	82
<b>Imagen 33.</b> Nicolás Delgado. Modelo de mujer, <i>Caricatura</i> .	82
<b>Imagen 34.</b> Página del 9 de noviembre de 1919. <i>Caricatura</i> .	84
<b>Imagen 35.</b> Terán. Portada del 7 de marzo de 1920.	90
<b>Imagen 36.</b> Terán. Portada del 1 de febrero de 1920.	93
<b>Imagen 37.</b> Latorre. Sátira a García Moreno.	96
<b>Imagen 38.</b> Latorre. Portada 20 de febrero de 1920.	98
<b>Imagen 39.</b> Valenzuela Pérez. Tipos y escenas de Quito. 31 de enero de 1921.	101
<b>Imagen 40.</b> Portada del 12 de diciembre de 1920.	102
<b>Imagen 41.</b> <i>Caricatura</i> José Gabriel Navarro	103
<b>Imagen 42.</b> Tipos de indígenas mexicanos	103
<b>Imagen 43.</b> Rostro de mujer. Dibujo de Camilo Egas	103
<b>Imagen 44.</b> <i>Un precioso ejemplar de chulla quiteña</i>	103
<b>Imagen 45.</b> <i>La raza</i> , estudio para cuadro del artista C. Annibal Egas	103
<b>Imagen 46.</b> <i>Indio americano</i> . Escultura de Antonio Salgado.	103

<b>Imagen 47.</b> Portada de compilación <i>Bazaar 1918-1932</i>	105
<b>Imagen 48.</b> Terán. Portada <i>s/f</i> entre octubre y noviembre de 1921	107
<b>Imagen 49.</b> Ciro (A. Pazmiño). <i>Paisaje</i>	108
<b>Imagen 50.</b> A. Batallas. <i>Paisaje andino</i>	108
<b>Imagen 51.</b> A. Batallas. Quito colonial. Octubre de 1921.	109
<b>Imagen 52.</b> Terán. El monstruo del nacionalismo	110
<b>Imagen 53.</b> <i>Anónimo</i> . Tipo indígena. Octubre, 1921.	111
<b>Imagen 54.</b> ( <i>Alberto</i> ) Ilustración. <i>Ludwig Van Beethoven</i>	121
<b>Imagen 55.</b> Terán. El Conservatorio y el Coro de Declamación	122
<b>Imagen 56.</b> (Piké) Con la música a Riobamba	126
<b>Imagen 57.</b> Terán. Portada 18 de mayo de 1919	128
<b>Imagen 58.</b> Una portada de la obra literaria <i>Cumandá</i>	133
<b>Imagen 59.</b> <i>The pupile's meeting</i> . 13 de abril de 1919	135
<b>Imagen 60.</b> The London Sextet	137
<b>Imagen 61.</b> Roura Oxandaberro. <i>El pasillo</i> .	138
<b>Imagen 62.</b> Terán. Gustavo Bueno	139
<b>Imagen 63.</b> Terán. Carlos Amable 'El Pollo' Ortiz	140
<b>Imagen 64.</b> Terán. Tenor Manuel Salazar. Octubre, 1921.	141
<b>Imagen 65.</b> Terán. El maestro Padovani. Octubre 1921	141
<b>Imagen 66.</b> Kanela. Hans O. Wendt. 7 de diciembre de 1919	142
<b>Imagen 67.</b> Pedro Paz, 14 de diciembre de 1919	142
<b>Imagen 68.</b> Víctor Mideros. <i>Valse triste</i> .	144

*...la inclusión o exclusión de géneros musicales asociados con la población indígena y/o afro-ecuatoriana en la noción de música nacional revela cómo distintos grupos sociales imaginan la configuración étnica y social del país y, por ende, su identidad colectiva como nación.*  
Ketty Wong

*El nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política.*  
Ernest Gellner

*...supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.*  
M. Foucault

## RESUMEN

Los estudios etnomusicológicos realizados en la región andina y especialmente en el actual territorio del Ecuador, durante la segunda mitad del siglo XX, han descrito con minuciosos detalles los procesos de mestizaje de la música durante la colonia así como las formas musicales que han sido identificadas en las diversas regiones en cuestión entre la época precolonial, la etapa colonial y la época republicana<sup>1</sup>. También existe un vasto trabajo de clasificación de instrumentos, modos tonales, géneros y ritmos así como de un gran número de cantos y letras, exponentes referenciales como intérpretes, compositores y espacios en los cuales estas expresiones musicales han tenido lugar<sup>2</sup>. Sin embargo, es muy escaso o casi nulo el trabajo sobre las imágenes y discursos visuales que acompañan estas prácticas musicales, de cómo ellas han representado a la música en estos procesos y prácticas sociales y de cómo estas imágenes han traducido las relaciones socioeconómicas, políticas y culturales en la construcción de sentidos de la identidad nacional. Tampoco hay señales claras -ni en la academia ni en espacios de gestión cultural- que develen el uso de estas imágenes por parte de las disqueras o de los medios de comunicación, para promocionar la música producida en Ecuador en espacios como la radiodifusión, la prensa, la publicidad y otros escenarios orientados a constituir esa industria cultural de carácter nacional susceptible de insertarse en el mercado de consumo capitalista.

La exposición de determinadas imágenes así como su omisión inciden en los efectos de una construcción discursiva. Por eso este trabajo analiza el discurso visual que exhibieron los 135 números de la revista quiteña *Caricatura* durante sus años de

---

<sup>1</sup> Uno de los principales trabajos, pioneros en cuanto a etnomusicología en Ecuador, es el de Segundo Luis Moreno, sobre todo por su obra *Historia de la Música en el Ecuador (1972)* y también por su aguda crítica a la obra de los esposos Marguerite y Raoul D'Harcourt, en *La música de los Incas*. Sin embargo, desde el trabajo fundamental de Juan Agustín Guerrero (*La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* [1984]. Ed. CCE), autores como Juan Mullo Sandoval, Pablo Guerrero Gutiérrez, Ketty Wong, Mario Godoy Aguirre y Juan Carlos Franco han realizado significativos aportes a la investigación sobre música en Ecuador.

<sup>2</sup> Otros autores sobre estos temas: Carvalho Neto, Paulo, 1964. *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, Ecuador. Godoy, Mario. *Breve Historia de la música del Ecuador*. 2007. Corporación Editora Nacional. Quito. Guerrero, J. A. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. (1984): Quito, Ecuador. Editorial CCE. Harrison, Regina. *Signos, cantos y memoria en los Andes*. (1994). Abya Yala. Quito. Moreno, Segundo Luis. (1957) *La música de los Incas*. Quito, Ecuador: Editorial CCE. Mullo, Juan. (2009) *Música patrimonial del Ecuador*. Quito, Ecuador: Fondo Editorial Ministerio de Cultura. Mullo, Juan y Costales A. *Cantos de origen prehispánico, colonial y republicanos del Ecuador*. Quito, Ecuador. (Archivo Juan Mullo).

circulación, entre 1918 y 1924, como una muestra representativa entre los escasos medios impresos de comunicación que circularon por entonces en la ciudad, en medio del proceso de búsqueda de una identidad nacional. El nombre completo de la revista, *Caricatura Semanario de la vida nacional*, proporciona un primer rasgo de situación temporal e histórica, además de política, pues confirma que esta publicación se constituye en un órgano adherido al proyecto en marcha de la construcción de la nación. Por eso, con este análisis, se pretende responder a la inquietud de si las imágenes de *Caricatura* incidieron - y si es así, cómo- en la construcción de ese discurso de *identidad nacional* en el Ecuador, específicamente, en la configuración de esta noción de *música nacional*.

En vista de que el momento histórico en cuestión coincide con las acciones de lo que podríamos calificar como una naciente maquinaria de industria musical, este estudio busca responder si detrás del nacionalismo musical en este territorio hubo un proyecto nacional perteneciente únicamente a las élites blanco-mestizas<sup>3</sup>, un proyecto quizás civilizatorio, por modernizante y eurocéntrico, un proyecto de nación desde el campo cultural que habría sido estimulado para construir, precisamente, una suerte de *nacionalismo visual* y una nación también en el terreno sonoro. *Una nación sonora*.

Este estudio se concentra en la música y no en la pintura o en la literatura -siendo estas también expresiones muy presentes en las páginas de *Caricatura*-, pues es la música la que ha heredado con mayor fuerza e incidencia la etiqueta de *nacional*. Con este ‘título’ ha trascendido hasta la actualidad una idea de *identidad musical* cuyos orígenes no han sido discutidos en términos antropológicos y mucho menos desde un análisis del discurso visual.

La hipótesis que plantea esta investigación es que las representaciones visuales de la música en *Caricatura* sí implicaron un impulso a la construcción de la *música nacional*, y al mismo tiempo reprodujeron un conflicto de poder que respondió a intereses de *clase*

---

<sup>3</sup> Con el fin de evitar dispersar las connotaciones de esta categoría de análisis, he decidido utilizar la noción de sociedades blanco-mestizas en el sentido en que la pone en escena Eduardo Kingman, en *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (2006), es decir, en un momento histórico para la ciudad en el que las élites aristocráticas y los sectores burgueses en ascenso se disputaban espacios como banderas de distinción entre sectores sociales de clase: obreros, artesanos o capas medias, y vivían, según Kingman, “un verdadero delirio clasificatorio”, un momento en el que comenzaron a tomar fuerza los criterios de distinción.

social y *etnia*. Dichos intereses se explicitarían en la omisión de lo indígena o por lo menos en una mirada que habría reducido lo indígena a una seudoinvisibilidad, frente a la exposición reiterada –voluntariamente– de personajes, situaciones o expresiones elegidas por esa voluntad de verdad aristocrática. Una voluntad de ser moderno, de tener un nombre y de existir ante el mundo, gracias al diseño de un discurso dominante que habría modelado la noción de *música nacional* mediante la exclusión de elementos provenientes de las formas sonoras indígenas. Este ejercicio reduccionista estaría, a su vez, transversalizado en las páginas de *Caricatura*, por la presencia de tipologías modélicas como las de *la mujer moderna, el hombre moderno y lo civilizado, lo culto*, entre otras. Lo visible como evidencia de lo oculto. Tales mecanismos de representaciones visuales, ubicados en su contexto, habrían estado atados a los discursos hegemónicos dominantes de *etnia* y *clase* que emergieron de las élites intelectuales de entonces, y a las cuales se pertenecieron los autores de la revista; y a su vez, a mecanismos de traducción de *lo nacional* para que se ajustara a sus imaginarios.

En suma, se trata de hallar pistas discursivas que nos revelen las características de las prácticas culturales que fueron articuladas por la música de principios del siglo XX en Quito, y que nos permitan develar si –en efecto– la intención de la revista fue adherirse a los afanes de incorporación de toda la población ecuatoriana a dicho proyecto de nación o si, más bien, hubo pretensiones de exclusión selectiva. Es importante visibilizar, además, si en ella existieron incidencias en la difusión de música ecuatoriana y en la configuración de esa idea de *música nacional*, a partir de señalar las características de sus discursos visuales.

La importancia de preguntarnos qué nos quieren decir las imágenes de la época en *Caricatura* radica en que en lo que nos muestran habita también algo que se quiere ocultar pero que, al mismo tiempo, no deja de expresarse. A decir de John Berger, “nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger: 2012: p. 14). Michel Foucault, al enfrentarse al famoso cuadro de Velásquez *Las meninas*, para desarrollar su reflexión acerca de las palabras y las cosas en la modernidad, reconoce la simultaneidad de los campos visibles y los invisibles (o puntos ciegos) para configurar el ciclo, el círculo o el juego de la representación (1966) [2005]: p. 13-25). Y es

que el universo de imágenes de un órgano de difusión como *Caricatura*, en el contexto histórico descrito hasta aquí, podría reforzar nuestra comprensión de los discursos epidérmicos, más bien asidos a la oralidad, a la textualidad, a la estética –moda– y a la búsqueda de sentidos de pertenencia e identidad, en la cual estaba sumergida la tierna nación ecuatoriana, pues, como en el estudio de Foucault, los campos visibles estarían brindándonos la posibilidad de descifrar campos ocultos, regiones invisibles. Estas imágenes podrían también así brindar luces acerca de la importancia de configurar, al mismo tiempo que se construía la imagen de un estado-nación, sus posibles identidades sonoras traducidas en imágenes.

Este análisis está vinculado directamente con las categorías de *nacionalismo*, de *clase* y de *etnicidad*, se sitúa en medio del florecimiento del nacionalismo musical como movimiento, y de la *modernidad* capitalista inserta en una capital latinoamericana como Quito, cuya herencia colonial junto con su naturaleza prehispánica delimitan una de las muestras de sincretismo y mestizaje cultural más notables de la región.

El análisis de las imágenes escogidas para este propósito se aprovecha del estudio foucaultiano acerca de la configuración de sistemas de verdades para edificar un discurso dominante, en este caso, en relación con la delimitación de *lo nacional*. Así mismo, se busca establecer la “relación infinita” entre el lenguaje y la imagen que exhibe *Caricatura* (Foucault: (Op. Cit.: p. 19). Se aborda a la revista *Caricatura* relevando el campo de lo visual en sus publicaciones para indagar en el tratamiento que, a través de sus imágenes, la revista dio a la música de entonces, en función de consolidar ese proyecto nacional al que se habría adscrito. Cada imagen por sí sola y todas las elegidas, como elementos que constituyen un edificio discursivo, podrían brindar nuevas luces acerca del proceso de construcción de la idea de *música nacional* que se pretendía modelar, y acerca de qué se tomó y qué se despreció sobre la marcha de este proceso. ¿Qué representaciones caben en *lo nacional* y qué no debe ser parte de esa *nación sonora* para *Caricatura*?

**En el primer capítulo** de este trabajo, se presenta el problema, se describe el contexto del problema mediante la ubicación de la realidad económica y política de la

época. Así, metodológicamente, nos aproximamos a las prácticas culturales desencadenadas como consecuencia de esas condiciones y a las motivaciones que llevaron a *Caricatura* a publicar lo que publicó y a omitir lo que omitió durante su tiempo de circulación.

La discusión teórica que nutre este capítulo indaga en la dualidad entre *lo nacional* y *lo indígena* como categorías de análisis. Observar esta dualidad funciona como estrategia para comprender, al mismo tiempo, la relación entre conceptos como *blanco-mestizo* e *indígena* durante el tiempo de circulación de *Caricatura*, conceptos que están insertos en un momento histórico específico: *la modernidad*, y en un contexto local signado por el proyecto de construcción de la nación ecuatoriana. Esta ubicación histórica demanda una discusión previa acerca de las nociones de nacionalismo y modernidad sobre la base de los preceptos planteados por el historiador Eric Hobsbawm y Ernest Gellner<sup>4</sup>, con la inclusión de una arista proveniente de la reflexión de Clifford Geertz<sup>5</sup>. A continuación, una vez delimitadas las categorías analíticas y el campo del análisis desde el punto de vista histórico, me remito al pensamiento teórico de Michel Foucault en relación con el diseño de un sistema discursivo dominante, con la construcción de un sistema de verdades al que *Caricatura* se habría adscrito. Para el efecto, en este capítulo también se explican los procedimientos de exclusión sugeridos por Foucault (prohibición, separación-rechazo y oposición entre lo verdadero y lo falso), y se toma partido por uno de ellos –la oposición verdad-falsedad– para llevar adelante el análisis (Foucault: pp. 14-25) y descubrir cuál es el nivel de Omisión (*lo nacional sin lo indígena*), de Traducción (*lo nacional en el imaginario de las élites*) o de Racismo (*lo nacional excluido*) que mostraría *Caricatura*. La búsqueda se enfoca en determinar si existen, de acuerdo con la sospecha inicial, elementos

---

<sup>4</sup> Los conceptos de Gellner en *Naciones y nacionalismo* sitúan el surgimiento del nacionalismo en las sociedades industriales, sus reflexiones y sus definiciones sobre el nacionalismo nos resultan útiles para comprender un período de transición entre las sociedades agrarias, a las que se refiere el autor, y las sociedades industriales, posagrarias, pues en el Ecuador de principios del siglo XX el proyecto nacional debe lidiar, precisamente, con mundos no modernos que, no obstante, habitan un mismo espacio territorial orientado hacia la modernidad. Hobsbawm, en cambio, aporta a este análisis con las definiciones de *nación* y *nacionalismo* que sostienen su análisis sobre los movimientos nacionalistas europeos y la relación del nacionalismo con la idea de *modernidad*, principalmente en la época de entreguerras, a partir de 1919, y hasta 1950, período en el que el autor sitúa el apogeo del nacionalismo.

<sup>5</sup> Geertz ofrece una segmentación del nacionalismo en cuatro fases que resultan útiles para ensayar un análisis comparativo entre esos movimientos nacionalistas que surgieron en las colonias europeas, como producto de luchas independentistas y anticolonialistas, y los fenómenos registrados en Ecuador, donde los movimientos nacionalistas posiblemente se habrían desarrollado en medio de una suerte de fusión de esas cuatro fases.

de *clase* y *etnicidad* como coadyuvantes para la construcción del edificio discursivo de *Caricatura*, en medio del juego entre el deseo y el poder en el que sitúa Foucault a todo discurso.

**En el segundo capítulo**, se perfilará a la revista *Caricatura* clasificándola metodológicamente en cinco principales momentos, y mediante el análisis de sus discursos tomando como materia de estudio a sus representaciones más generales, de modo que nos aproximemos a los rasgos de su construcción discursiva en el sentido más amplio: la vida cotidiana en Quito y en el resto del país, la mujer, la idea con respecto a *lo culto* y a la *civilización* y sus posicionamientos políticos ante la gestión de la cultura son los campos relevantes que serán abordados. La idea es mostrar un panorama de los tipos generales predominantes para develar si constituyen agentes que afiancen las nociones de *clase* como parte del proyecto de nación, a través de sus formas de habla y de cómo esos contenidos escritos son llevados a la imagen y construyen un aparato discursivo en medio de un *campo*<sup>6</sup> determinado. Este capítulo nos permitirá evidenciar esos otros modelos que escasean, no están o aparecen atravesados por una aparente intención de omisión, traducción o exclusión racista, como los del *indio* o los de *lo popular no civilizado*. Se pretende, además, discernir argumentos sobre las estrategias usadas por *Caricatura* para adherirse a la modernidad y al mercado capitalista mediante sus discursos textuales y visuales, y sus asociaciones con las institucionalidades de entonces, sobre todo en los campos de la publicidad y del sistema educativo representado por el Conservatorio Nacional de Música.

**En el capítulo tercero**, se procederá a tratar casos específicos de imágenes mediante la profundización del análisis de sus discursos visuales ya exclusivamente sobre música, puestos en diálogo con otros elementos gráficos que, sin tratar explícitamente sobre

---

<sup>6</sup> Este concepto será usado en este trabajo siempre en relación con la connotación de Pierre Bourdieu, para quien el campo “es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible. Hay una acumulación colectiva de recursos colectivamente poseídos, y una de las funciones de la institución escolar en todos los campos y en el campo del arte en particular es dar acceso (desigualmente) a esos recursos. Esos recursos colectivos, colectivamente acumulados, constituyen a la vez limitaciones y posibilidades. Al igual que un instrumento –un clavicordio o un piano–, cierto estado del campo artístico ofrece un teclado de posibilidades pero cierra otras. No se puede hacer todo –cuartos de tono, por ejemplo–; tampoco se puede hacer cualquier cosa; hay cosas posibles, probables e imposibles; pensables e impensables. Hay sistemas de clasificación admitidos –por género, especialmente–, jerarquías que orientan las elecciones (Bourdieu: 2010)”.

música, funcionan como coadyuvantes para interpretar el discurso visual integral y describir la idea de *nacionalismo visual*, de esa *nación sonora* que nos proponemos describir. Se discutirá el nivel de Omisión, de Traducción o de Racismo que mostraría *Caricatura*, desde las tres relaciones: *lo nacional sin lo indígena (omisión)*, *lo nacional en el imaginario de las élites (traducción)* y *lo nacional excluido (exclusión racista)*, aplicadas a los casos particulares. Este momento del estudio permitirá distinguir la relevancia de las ideas de *música nacional* y de *nación sonora* en los contenidos discursivos, tanto textuales como visuales de la revista, y si las nociones de *etnicidad* y *clase*, como categorías, son determinantes en esas representaciones de *la música nacional*.

**En el cuarto capítulo**, se discutirá acerca de la condición de *nacional* atribuida a la música producida en territorio ecuatoriano y difundida, con esa marca, durante la época en que circuló *Caricatura*, con el fin de develar de manera conclusiva la importancia que supuso construir una *música nacional* o una *nación sonora* como parte del proyecto de formación del Estado-nación.

# CAPÍTULO I

## CONCEPTOS Y DISCURSOS

### 1. Nacionalismo y modernidad

El tránsito del siglo XIX al siglo XX en Ecuador está signado por varios matices de orden político, ideológico, cultural y económico que caracterizaron el afán de configurar una identidad nacional ecuatoriana, una forma de ver al Ecuador como un solo conjunto. Europa, a partir de la Revolución Francesa, en 1789, fue el escenario sobre el cual estos modos de ver y de forjar sentidos de pertenencia afloraron y, como consecuencia, se reprodujeron en varias otras naciones, desde entonces y a lo largo del siglo XIX y buena parte del siglo XX.

Para Ernest Gellner, el nacionalismo es una teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos “no deben contraponerse a los políticos, y especialmente —posibilidad ya formalmente excluida por el principio en su formulación general— que no deben distinguir a los detentadores del poder del resto dentro de un estado dado”. (Gellner: p. 14). Evitar a toda costa la fatalidad del *hombre sin nación* sería la consigna que posicionaron los estados nacionales europeos, sobre todo después de que terminara la Primera Guerra Mundial, e incluso en las nacientes naciones anticolonialistas que empezaban a liberarse de sus colonizadores, tal como sostiene Clifford Geertz, cuando declara la presencia de una marcada desconexión entre los ritmos de cambios internos en un Estado nacional y los tiempos que determinan los cambios externos a ese mismo Estado. Bien puede aplicarse esta aseveración a cualquier nacionalismo, como lo ratifica el mismo autor (Geertz: (2006) [1973]: pp. 206-218).

Geertz nos plantea una división del nacionalismo en cuatro etapas: la primera, dedicada a la formación y cristalización de los movimientos nacionalistas; la segunda, la del triunfo de estos movimientos; la tercera, en la que se dedicaron a la organización de los estados, y por último aquella en la que estos nuevos estados se dedican a “definir y estabilizar sus relaciones con los otros estados y con las sociedades irregulares de que nacieron”. Geertz describe a la primera etapa, a la que nombra como *normativa*, como

aquella caracterizada por:

Confrontar el denso conjunto de categorías culturales, raciales, locales y lingüísticas de identificación y de lealtad social, que fueron producidas por siglos de historia anterior, con un concepto simple, abstracto, deliberadamente elaborado y casi penosamente consciente de sí mismo, de etnicidad política, de “nacionalidad” propiamente dicha en el sentido moderno. Las imágenes dispersas en las opiniones de los individuos sobre lo que ellos son y lo que no son, tan intensamente ligadas a la sociedad tradicional, fueron desafiadas por las concepciones más vagas, más generales pero no menos cargadas de identidad colectiva, basadas en un confuso sentimiento de destino común que tiende a caracterizar a los estados industrializados. (Geertz: 2006 [1973]: 206-207)

O en vías de industrialización, diríamos, para el caso ecuatoriano. Un ideal de modernidad con un objetivo único a ser alcanzado, un ideal que, sin embargo, apenas se avizoraba y hallaba enfrente escollos incomprensibles en los indescifrables universos simbólicos de lo ‘no moderno’, es decir, de lo indígena. Usamos en este caso el término *indígena* en el sentido que lo hace Geertz cuando habla de unidades de experiencia común previas al proceso nacional, como la tradición, la cultura, el carácter nacional o la raza” (Op. Cit. p. 208). En el Ecuador, parecerían convivir matices de la primera y de la tercera fases, en la última, que definiría, justamente, el momento histórico en el que surge *Caricatura*.

En términos generales, el nacionalismo podría comprenderse como un conjunto de comportamientos, un modo de congregar conductas en función de un propósito común: la construcción de una nación que ampare a sus habitantes bajo una misma sombra de identidad. Geertz se refiere a este empeño como “la experiencia de un *nosotros*”, y señala la importancia que los nacionalismos otorgan a la relación entre lo que él llama *esencialismo* o ese “estilo indígena de vida”, y el *epocalismo* o “espíritu de la época” –que alude a las líneas generales de la historia de nuestro tiempo o del tiempo en que se sitúan los proyectos nacionales, la dirección general y la significación de esa historia-. Entre *esencialismo* y *epocalismo* es que el movimiento nacionalista, para Geertz, busca las raíces de su nueva identidad nacional. Los ideólogos nacionalistas, dispersos entre la clase política y los intelectuales, artistas, escritores y demás miembros de las élites dominantes, se ocupan en “definir o tratar de definir un súbdito colectivo al que puedan referirse

internamente las acciones del Estado” (Op. Cit.), practicando una combinación, más o menos equilibrada, entre *esencialismo* y *epocalismo*.

Ahora bien, al mismo tiempo que estos nacionalismos ya situados en lo local se robustecían en su afán por representar y dotar de una identidad a la nación, por constituir una imagen (un imaginario) de nación moderna que reconociera e incorporara en su seno ese universo poco comprendido de *lo indígena*, la modernidad europea extendía sus pretensiones capitalistas ideando estrategias para producir bienes de consumo masivo, y estas dos alas de acción generaban una situación paradójica: “La tensión entre estos dos impulsos (*esencialismo* y *epocalismo*) da al nacionalismo de los nuevos estados su peculiaridad de estar fuertemente inclinado a la modernidad y al mismo tiempo de sentirse moralmente ofendido por las manifestaciones de la modernidad”, dice Geertz. Esta dualidad es, a lo mejor, la misma que Keith Negus identifica como la interacción entre economía y cultura (Negus: 2005: p.p. 18-19), y que en la época que nos compete -segunda y tercera décadas del siglo XX- habría surgido como un germen apenas de lo que años más tarde floreció como el gran aparato capitalista inserto en las dinámicas de la comunicación así como en la producción cultural musical local, con el respaldo de la publicidad y los modelos educativos institucionalizados.

Horkheimer y Adorno aportan con una concepción más universal sobre las dinámicas dominantes en el pensamiento de la industria capitalista emergente en el período de entresiglos, cuando afirman que “el elemento de ceguera en la decisión común y rutinaria sobre qué canción podrá convertirse en canción de éxito, o sobre qué comparsa podrá figurar como heroína, es celebrado por la ideología”. (Horkheimer y Adorno: p. 190).

Keith Negus, de su lado, afirma que cada industria por sí misma desarrolla su propia cultura, y considera que el hablar de industrias culturales con respecto a las empresas discográficas podría resultar una imprecisión teórica pues, según él, toda industria responde a un contexto cultural determinado, a un conjunto de relaciones simbólicas, sociales, a un múltiple diálogo ideológico. Por lo tanto, prefiere referirse a las industrias en

cuestión como *industrias musicales*:

Hay correspondencias sencillas entre las ‘industrias culturales’ o mediáticas como el cine, la televisión, la música grabada o la edición de libros (...) Existen muchas diferencias entre las industrias y dentro de ellas, y éstas pueden variar según la forma estética, el contenido, las prácticas laborales, los medios de financiación y los modos de recepción y consumo (Negus: 2005: 50).

Por esta razón –si bien las reflexiones de Negus se concentran en un momento histórico posterior, comprendido en la segunda mitad del siglo XX- en este trabajo se considerará este uso exclusivamente.

Negus ya advirtió esta suerte de “posfordismo” registrada entre finales del siglo XIX y principios del XX como una forma de instituir un modelo de producción musical serial y estandarizado a manera de *factorías de canciones*.

Desde su aparición al final del siglo XIX, el negocio de la música grabada (y de hecho de la industria editorial de las partituras en la que se basan muchas prácticas laborales) se ha organizado según las producciones a pequeña escala y las ventas a nichos de mercados cambiantes, junto a la creación de grandes éxitos y bombazos (la mayoría de grabaciones que salieron a la luz en el siglo XX nunca se comercializaron o vendieron a un público *de masas*). Además, desde sus inicios la industria discográfica ha empleado diversas actividades de *marketing* y promocionales, legales e ilegales, a pequeña escala y basadas en equipos, como manera de acercarse a los consumidores, prácticas que muy bien podrían etiquetarse como *flexibles*. (Op. Cit.: 41)

Negus destaca en su análisis la atención que varios investigadores de la música y de la industria cultural han puesto sobre la economía política como un campo necesario para comprender las dinámicas culturales modernas. Sin embargo, también advierte el riesgo de caer en posturas instrumentalistas que reducen el problema a una cooptación absoluta de la creatividad musical por parte de las multinacionales. Vamos a tomar en cuenta la advertencia de Negus y más bien serán estos dos elementos fundamentales en el presente análisis: la *publicidad* y la *estructura educativa* en proceso de configuración durante la época en cuestión, los que merezcan nuestra atención. La primera, asociada estrictamente a un proceso de expansión de los modos capitalistas, y la segunda, usada como herramienta

de diseño del discurso político de identidad dominante y de una estructura visual. Las dos, eso sí, al servicio del proyecto de construcción de la identidad nacional. Las dos, enfocadas en diseñar una representación de esa identidad nacional.

Pero, la combinación entre economía y cultura en las naciones no es nada novedosa. Los estudios culturales y los científicos sociales, en general, no han descuidado para nada la relación entre una y otra. Eric Hobsbawm, por ejemplo, afirma que la división de la sociedad en naciones responde, precisamente, a un propósito exclusivamente económico:

...cuando nos referimos al capitalismo mundial en el siglo XIX y comienzos del XX, hablamos en términos de las unidades nacionales que lo componían en el mundo desarrollado: de la industria británica, la economía norteamericana, el capitalismo alemán en contraposición al francés, etcétera. (...) De hecho, al volver la vista atrás para examinar el desarrollo de la moderna economía mundial, nos inclinamos a ver la fase durante la cual el desarrollo económico estuvo íntegramente vinculado a las «economías nacionales» de varios estados territoriales desarrollados, situada entre dos eras esencialmente transnacionales. (Hobsbawm: 34)

Hobsbawm determina que incluso otros rasgos como los elementos lingüísticos, la etnicidad, aunque puedan significar pertenencia colectiva, desde el punto de vista revolucionario-democrático, haciendo alusión a los preceptos del espíritu revolucionario francés, resultaron secundarias (Hobsbawm: 29) en los planes de constituir naciones. Para Geertz, también las cuestiones de la lengua responden al “problema de la nacionalidad en pequeño”. Lo principal, para él, es contestar su inquietud de quiénes somos nosotros, prestando atención a las formas culturales, entendidas como sistemas de símbolos significativos que dan valor y sentido a las actividades de un Estado y a los miembros de su sociedad civil. Ese otorgamiento de sentido a lo estatal, y por consecuencia a la idea de *lo nacional* que lo secunda, si seguimos los planteamientos de Hobsbawm y de Geertz, estaría ya desplazando o jerarquizando los elementos constitutivos de una nación. Lengua y etnia no serían parte relevante de estos proyectos aunque tampoco estarían descartadas. Lengua y etnia son, precisamente por este conato de exclusión o de disminución, dos de los problemas que sugieren los estudios de nacionalismos.

La teoría nacionalista –dice, por su parte, Gellner– dictamina que existen dos miembros de una pareja que está destinada a formarse con la construcción de la nación: cultura y poder. Sobre esta nueva diada, Gellner propone dos definiciones de *nacionalismo*: una *cultural* y una *voluntarista*. La primera demanda del *ser nacional* el compartir una misma cultura, es decir, “un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y comunicación”. La segunda, en cambio, exigiría del *ser nacional* su reconocimiento como perteneciente a una nación. “En otras palabras, *las naciones hacen al hombre*; las naciones son los constructos de las convicciones, fidelidades y solidaridades de los hombres”. Otra vez, la consigna de evitar la figura del *hombre sin nación*. Gellner dialoga, de esta manera, con las nociones de *esencialismo* y *epocalismo* de Geertz e inserta la idea de *clase* –que es la categoría medular del presente estudio– en su reflexión sobre la constitución de la nación:

Un hombre debe tener una nacionalidad, como tiene una nariz y dos orejas; una deficiencia en cualquiera de estos particulares no es impensable, pero sólo como resultado de algún desastre, y un desastre de un tipo determinado. Todo esto parece obvio, aunque, ¡ay!, no sea cierto. Pero el que haya acabado *pareciendo* tan obviamente cierto es realmente un aspecto, o quizá la misma esencia, del problema del nacionalismo. Tener una nacionalidad no es un atributo inherente al ser humano, pero hoy en día ha llegado a parecerlo. (...) Una simple categoría de individuos (por ejemplo, los ocupantes de un territorio determinado o los hablantes de un lenguaje dado) llegan a ser una nación si y cuando los miembros de la categoría se reconocen mutua y firmemente ciertos deberes y derechos en virtud de su común calidad de miembros. Es ese reconocimiento del prójimo como individuo de su clase lo que los convierte en nación, y no los demás atributos comunes, cualesquiera que puedan ser, que distinguen a esa categoría de los no miembros de ella. (Op. Cit.: 19-20).

De acuerdo con Gellner, la esencia del problema del nacionalismo es un asunto paradójico entre lo verdadero y lo falso. El nacionalismo debe construir una ilusión de verdad para poder realizarse. El sentido de pertenencia de los miembros de una nación estaría determinado por la necesidad de cumplir deberes y gozar de derechos diseñados por un constructo social capaz de tomar decisiones que abarquen a una totalidad al menos imaginada de individuos o *sujetos nacionales*. Pero, ¿qué conforma este constructo?

Nuestra definición de nacionalismo no sólo está supeditada a una definición previa y asumida del estado: parece, asimismo, que el nacionalismo sólo emerge en situaciones en las que la existencia del estado se da ya por supuesta. Condición necesaria, aunque no suficiente en absoluto, del nacionalismo es la existencia de unidades políticamente centralizadas y de un entorno político-moral en que tales unidades se den por sentadas y se consideren norma. (Gellner: 17).

Hay en la percepción de Gellner la condición de hallar rasgos de identidad mediante la presencia de elementos comunes entre los miembros de esa nación, sin embargo, la decisión sobre cuáles deben ser los elementos compartidos y por qué, no está en manos de todos esos *sujetos nacionales*, sino en manos del Estado, en manos de instancias oficiales, de instituciones, o más bien, de todo un aparato institucional representativo de ese estadio de autoridad<sup>7</sup> que conduce la elaboración de sus propios discursos oficiales dominantes.

## **2. Michel Foucault y los procedimientos de exclusión. Clase y etnicidad. Lo nacional-lo indígena. El blanco-mestizo/el indígena.**

Reluce así una diada aún más contundente como trasfondo de la construcción de un proyecto nacional: verdad/falsedad. No se trata, –para evocar el pensamiento de Foucault acerca de los procedimientos de exclusión que plantea– de una prohibición de *decir* ni mucho menos de una imposibilidad situada en los campos de la política o de la sexualidad (Foucault: 1973). Ni siquiera existe la posibilidad de presencia de *lo indígena* por su propia cuenta en las páginas de *Caricatura*. Se prohíbe aquello que es posible, aquello que puede ocurrir. Se prohíbe lo que representa una amenaza a un determinado orden establecido o por establecerse. Pero este no es el caso, pues no hay posibilidad ni real amenaza a la vista. Es más, como veremos en el siguiente capítulo y para aplicar el presente argumento en este estudio, la revista *Caricatura* crea un personaje indígena a través del cual instaura una sátira lingüística de las formas del habla indígena de la sierra andina ecuatoriana: la fonética que combina el castellano con el kichwa, así como la relación de clase que estos

---

<sup>7</sup> A lo largo de esta investigación se podrá percibir referencias a autores en el sentido semántico más común que nos permite el idioma, pero también habrá usos de la palabra *autor* referidos a *Caricatura* y/o a agentes coadyuvantes a su voz pública como medio de comunicación. Al hacer esta alusión a la palabra *autor* lo hago en el sentido foucaultiano que abarca la *función del autor*, es decir, esa voz integral que se construye socialmente y que constituye, además, una condición de *autoridad* por sobre aquello que nombra o ignora.

textos muestran son elementos reveladores que serán analizados más adelante. En suma, bajo la etiqueta del humor, este personaje ventrílocuo que inventa la redacción del semanario se presta para que el mestizo canalice su burla de *lo indígena*.

Se trata, sí, del segundo mecanismo de exclusión que plantea Foucault, el de la separación-rechazo. Cuando Foucault hace alusión a la relación cordura-locura, para ejemplificar este procedimiento de exclusión, nos brinda la posibilidad comparativa entre la figura del loco (el de la época clásica y el de la época moderna) y la del indígena (el de la colonia y el de la república). La voz del uno, no tomada en serio, desplazada hacia el olvido, nula y sin valor, ¿no coincide con la voz del otro, es decir, la del indígena de la colonia y, sobre todo, la del indígena de los primeros tiempos de la república? Se me puede rebatir lo dicho trayendo a colación la atención que la literatura, la plástica y la misma música locales de principios y mediados del siglo XX han puesto al problema de *lo indígena*, pero habrá temas que discutir al respecto si situamos esas expresiones en los movimientos indigenistas en los que se inscriben históricamente y que tanto han sido criticados por su presunta función de ventrílocuos del indio y de *lo indígena*. Sin embargo, para no descuidar la intención de este estudio, volvemos a este segundo mecanismo de exclusión foucaultiano que se destaca por dos cosas: *separar* al sujeto y sobre todo a su palabra del discurso oficial aceptado socialmente, y *rechazar* la condición de pertenencia social de ese sujeto y de su discurso. Estos dos aspectos son –ya lo veremos en el siguiente capítulo– características evidentes del objeto del presente estudio.

Aún más evidente resulta la presencia del tercer mecanismo de exclusión que aborda Foucault: la oposición verdadero/falso. Es en esta instancia donde podemos ubicar las diadas que hemos planteado para desarrollar el análisis del discurso de *Caricatura: blanco-mestizo/indio* y *lo nacional/lo indígena*. Son estas diadas las que nos permitirán, de la misma manera, develar la incidencia de las categorías *clase* y *etnicidad* en el constructo discursivo de la revista.

Esta lógica de oposición es más clara en palabras del mismo Foucault:

Pues esta voluntad de verdad, como los otros sistemas de exclusión, se apoya en una base institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. Pero es acompañada también, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido (1970 [2005]: 22).

La toma de decisiones, el apego a la dinámica dominante de época, el creciente mandato social ejercido por las economías nacionales y la intención de erigir un mercado *multinacional* se convierten, de esta manera, en un conjunto de escenarios que necesitan de un marco institucional para poder legitimarse, y, por lo tanto, necesitan actuar selectivamente para tomar los elementos sociales que coadyuven al proyecto nacional o dejar de lado los que no lo hagan. Un conjunto de instituciones nacionales, estatales, así como otras, no estatales, vienen a cumplir la función de poner en práctica el proceso de configuración de las naciones de acuerdo a sus intereses. El Estado, como marco general dentro del cual se crean y se desenvuelven las acciones institucionales, termina garantizando de esta manera la condición germinal de una nación: su valor nominal, su delimitación territorial y los primeros requisitos para conseguir ese sentido de pertenencia en sus miembros, siempre enfocado en los horizontes de época: es decir, en la modernidad europea.

## **2. Nacionalismo musical**

Esta forma de verse la nación, este pertenecerse a algo común y mostrarse al mundo como un cuerpo sólidamente integrado, requería de un edificio discursivo sobre el cual sostenerse, una estructura exhaustiva que integrara esos distintos campos de la sociedad en uno solo, y que lo hiciera tanto en el plano de lo escrito, como en el de lo dicho y en el de lo visual. En ese sentido, es necesario abordar al nacionalismo como una etapa de la modernidad que se erigió a través de una serie de estrategias en distintos órdenes, uno de ellos se situó en el campo cultural y propició la formación y consolidación de un discurso musical dominante identificado como movimiento: el nacionalismo musical. La música, siguiendo el ejemplo de los nacionalismos europeos, debía mostrarse presta para aportar a

la construcción de ese edificio, y debía insertarse en el aparataje discursivo nacional en proceso de diseño, el mismo que contemplaba, como hasta hoy, un respaldo institucional oficial. Como dice Alexandra Kennedy-Troya:

La tarea consistía en crear nuevas simbologías públicas, formalmente derivadas de los estamentos gubernamentales: desde el registro semiótico del progreso y de la identidad corográfica, hasta la narrativa histórica, poesía patriótica, himnos o escudos nacionales, elementos que a su vez devendrían en “*la celebración de la epifanía republicana, la fiesta nacional y la vuelta del mito bolivariano como expresión de la añoranza por la unidad perdida de la patria americana*”<sup>8</sup>.

La música, como herramienta de identificación y constructora de sentidos de pertenencia, recibe también el apelativo de *nacional* en este contexto y no antes ni después, y cabe decir que este fenómeno ocurre en todo proceso nacionalista, desde los referentes europeos como los movimientos ruso, alemán, finlandés o francés, hasta los latinoamericanos, tras sus respectivos procesos independentistas. Así, podemos hablar de los nacionalistas europeos emblemáticos y sus magnas obras nacionalistas: Mijail Glinka y el grupo de los cinco, en Rusia; el polaco Frédéric Chopin, el húngaro Béla Bartók, el finlandés Jean Sibelius, entre otros, por cierto, citados con frecuencia en *Caricatura* como referencias fundamentales para la configuración de la idea de música nacional ecuatoriana.

La musicóloga guayaquileña Ketty Wong se ha remitido a esta época para contextualizar la emergencia del nacionalismo musical ecuatoriano, hacia la primera mitad del siglo XX, y ha establecido una relación entre los fenómenos nacionalistas de la música en Europa y sus correlatos posteriores en Ecuador. La autora destaca ese momento histórico como el tránsito entre formas artísticas consideradas pertenecientes a una región, y expresiones de un arte nacional. Pero, Wong va aún más allá cuando involucra la idea de *folklore* con estas formas de nacionalismo surgidas en la Europa posrevolucionaria, y se apoya en el filósofo alemán Johann Gottfried Herder para enarbolar la idea del *folklore* como el portador de toda expresión nacional. “Con el paso del tiempo, los compositores y

---

<sup>8</sup> Kennedy-Troya cita a Georges Lomné, “El ‘Espejo Roto’ de la Colombia Bolivariana (1820-1850)”, en *Inventando la Nación Iberoamericana*, Siglo XIX, Antonio Annino y François-Xavier Guerra, coords., México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 476.

académicos de la música comenzaron a concebir el nacionalismo musical como una expresión ideológica que se alimenta primordialmente de las melodías y danzas folklóricas de cada país”, resume, coincidiendo con el concepto de *esencialismo* que ya proponía Geertz, líneas más arriba.

Quizás esas nociones de lo vernacular, las raíces y lo rural habrían encajado en este paraguas llamado *folklore*. No obstante, la aseveración no contempla el hecho de que existen muchas formas musicales, ya en el plano local, que no fueron amparadas por la misma categoría de *nacional*. La misma investigadora recomienda hablar de *nacionalismo musical* como de una categoría “que examina la *recepción* y la *intención* de las gentes”, y no como de “una manifestación que se define por el sonido o el uso del folklore musical” (Wong: 2004: p. 32). Una intención o una voluntad que se resume en un ejercicio de poder, para retomar a Hobsbawm, y que se vincula estrechamente con la noción de *epocalismo* de Geertz. El epocalismo como una obligatoriedad de avanzar al ritmo que avanza el mundo no podría cumplirse, sino, mediante la construcción de un aparato de poder. Siguiendo estas sugerencias, daremos crédito a la posibilidad de que en ese traslado de la influencia de un nacionalismo musical europeo al movimiento nacionalista en la música local, se haya dejado de lado elementos que no se correspondían con determinada *intención*<sup>9</sup>, incluso en beneficio de otras instancias institucionales ligadas al interés nacionalista fundamental que sería, como habíamos señalado, el de constituir a fin de cuentas *economías nacionales*.

Si hablar de nacionalismo es hablar de un afán de configurar sentidos de pertenencia, identidades alrededor de elementos comunes, ¿cuál era la mirada dominante sobre lo que debía ser una música nacional que hablara por todos los habitantes de la nación ecuatoriana, cuando se avecinaban los primeros cien años de la fundación de la república?

---

<sup>9</sup> Wong alude, como ejemplo de rasgos sonoros excluidos de este paraguas, a las formas musicales registradas en la Amazonía ecuatoriana, que no forman parte de ningún ideal de nación en el caso del proyecto ecuatoriano. Podría añadirse a este análisis el conjunto de formas sonoras desarrollado entre los pueblos afrodescendientes del norte de la sierra ecuatoriana y los del norte de la costa, muy distintos entre sí.

El afán de diseñar una identidad nacional o “la experiencia de un nosotros”, tropieza, en efecto, cuando se enfrenta a todas esas formas y no se avizora la posibilidad de reunir las en un solo marco que abarque a la nación en ciernes. Entonces se debe elegir lo que es parte del discurso oficial y desplazar lo que no lo es; preferir lo que cabe en la estructura de *lo verdadero* y omitir o rechazar lo que, por sentido de practicidad o incluso de voluntad política, no alcanza a ser parte de la verdad. “Son procesos políticos y relaciones de poder los que determinan que una tradición particular sea dominante con respecto a otras -aclara Wong-, no todo es indigenismo en Ecuador” (Op. Cit.), como si quisiera ahondar en las reflexiones que ya anticipara Gellner.

Puede ocurrir que los límites políticos de un estado no incluyan a todos los miembros de lo que es la nación, o puede que sí lo hagan, pero incluyendo asimismo gente ajena a ella; o puede que se den ambas situaciones: que no todos los miembros de la nación formen parte de ese estado y que éste incluya gente no perteneciente a esa nacionalidad. Incluso puede suceder que la nación esté exenta de mezcla con foráneos, pero conste de múltiples estados, de tal modo que ninguno pueda invocar ser *el* nacional. (Gellner: 13).

Wong delimita sus reflexiones planteando que todo estudio de nacionalismo musical está íntimamente ligado al estudio de una identidad nacional, a través de la configuración de un universo sonoro que sea capaz de representar a la nación a la cual se pertenece. Quizás ese universo sonoro, por inabarcable, quedó reducido a una versión sonora de la nación. Es que, en todo territorio existe un sinnúmero de expresiones sonoras y muchas de ellas son muy disímiles entre sí.

#### **4. Contextos:**

##### **4.1. Economía y política en el Ecuador de entresiglos**

Existen, pues, razones de orden económico y político que determinan ciertas características del nacionalismo en el caso específico del Ecuador durante la transición entre siglos, por lo que se hace necesaria una aproximación a la actividad económica que caracterizó al país de entonces.

Los últimos años del siglo XIX y primeros del XX están signados por el llamado *segundo boom* cacaotero, situado entre 1870 y 1925, una irrupción de la dinámica económica que transformó radicalmente las prácticas sociales de la costa ecuatoriana y, principalmente, las de Guayaquil, ciudad que llegó a convertirse en la mayor productora a escala mundial de este fruto, debido a su gran demanda, sobre todo en Europa, y que se erigió como el principal nexo del Ecuador con el resto del mundo. El cacao, cultivado en climas cálidos, permitió el desarrollo acelerado del litoral ecuatoriano, en contraste con la incipiente economía de la sierra, conminada a satisfacer apenas las necesidades locales:

En la sierra predominó el huasipungo, un sistema de trabajo precario (“precapitalista”) que consistió en el arraigamiento de las familias campesinas a la hacienda, ya que, a cambio del usufructo de una pequeña parcela, ellas se obligaban a desempeñar las labores agrícolas y tareas subsidiarias como el pastoreo, acarreo de agua y leña, y servicios domésticos, generalmente pagados con un exiguo jornal. En el caso del arrimazgo a cambio de las parcelas se recibía días gratuitos de trabajo. Por todo ello, los campesinos indígenas acudían al patrón de hacienda para solicitar “suplidos” y “ayuditas”, además de cargar con daños y perjuicios ocurridos en virtud del trabajo agrícola. De este modo se endeudaron con el hacendado, que registró las deudas en el “libro de rayas”, rudimentario sistema de contabilidad basado en el trazado de sucesivas líneas, liquidadas con más trabajo.

En la costa, rigieron sobre todo la sembraduría, el peonaje y la redención, que incluyeron la posibilidad de saldar las deudas y el pago de salarios, con los cuales se atrajo la migración laboral desde la sierra. Otros precarismos (finqueros, arroceros, aparceros, etc.) incluían una compensación en productos o dinero. (Paz y Miño: 2011).

Aproximadamente 20 familias concentraron más del 70% de las tierras productivas y propiedades, y controlaron la actividad productiva y exportadora del Ecuador por esos años. Entre ellos, Paz y Miño cita a las familias Aspiazu, Puga, Seminario, Caamaño, Morla, Durán-Ballén, Burgos, Mandinyá y Sotomayor, entre otras. La familia materna del poeta modernista Ernesto Noboa Caamaño (1889-1927) fue una de las más poderosas en Quito y Guayaquil, mantuvo vínculos con la hacienda cacaotera Tenguel, la más grande del mundo y la tía del poeta Victoria Caamaño de Díaz Erazo fue accionista del Banco Comercial y Agrícola del Ecuador, la principal entidad bancaria del país por entonces

(Miño: 2007: pp. 53-80)<sup>10</sup>.

El investigador estadounidense Ronn Pineo también inserta a Guayaquil entre las ciudades más importantes en América Latina en cuanto a relaciones comerciales, productividad y desarrollo urbanístico y demográfico, cuando atribuye el auge económico de Guayaquil y su ascenso al sitio de mayor productora de cacao del mundo, a las relaciones cada vez más estrechas con el mercado internacional. “Agricultores y comerciantes hacen grandes fortunas, empobrecidos migrantes indios bajan de la Sierra a la Costa con esperanzas de una mejor vida, y Guayaquil crece hasta llegar a ser la ciudad más rica y más grande del Ecuador” (Maignashca: p. 252).

Si bien por una parte esto significó la fragmentación de los intereses nacionalistas en todo el territorio ecuatoriano, debido además a la cordillera de los Andes, que físicamente separa a los habitantes de Sierra y Costa, también posibilitó la emergencia de una élite económica costeña que se aprovechó del incremento del comercio y de los ingentes réditos para insertarse en el ritmo de la modernidad. Esta paradoja es citada también por Pineo cuando afirma que el Ecuador, hasta entonces, había carecido históricamente:

...de un fuerte sentido de conciencia nacional. La gente de la costa y de la sierra se miraban uno al otro con profundo desprecio y mutuo recelo. La mayoría de ecuatorianos viajaba muy poco fuera de sus provincias nativas y por ello tuvieron la tendencia a definir sus intereses en términos de su hogar, de su parentela, de su localidad o de su región. Dadas estas circunstancias el “nacionalismo” tuvo poco significado. (Op. Cit: 251-294).

Rosemarie Terán Najas destaca la importancia de la inmensa diversidad étnica, cultural y lingüística que el nascente Estado debía integrar y, como otros autores, considera que tal diversidad era incomprensible e inabarcable, y que fue la acción política dispuesta desde la

---

<sup>10</sup> Wilson Miño Grijalva, en un capítulo de su obra llamado “Aristocracia de la risa”, resalta las figuras de Arturo Borja, Francisco Guarderas Pérez y Ernesto Noboa Caamaño como los iniciadores de lo que llamaríamos el primer movimiento modernista en la literatura del Ecuador, y destaca además sus condiciones socioeconómicas así como su pertenencia a un círculo social al que califica como aristocrático. Guarderas fue calificado como burgués por sus amigos de época –dice, para anticipar su nombramiento como diplomático y Canciller del Ecuador por dos ocasiones.

clase criolla la que, finalmente, debió tomar las riendas, aun forzosamente, del proyecto de la construcción de una nación moderna. Las acciones del Estado se dieron, incluso, en pos de usar el poder de lo religioso como herramienta de imposición de esa idea que, en palabras de la autora, responde a un *imaginario decimonónico*, a una serie de *modos de ver*, para volver a citar a John Berger, contradictorias en su esencia, o, mejor dicho:

Representaciones a medio camino entre la modernidad liberal que funda al *individuo* y la herencia colonial de la diversidad cultural. Este desencuentro en las imágenes de la nación expresa con claridad la falta de voluntad de los fundadores de la república por viabilizar un proyecto nacional que integre los diversos elementos de las múltiples identidades existentes (Terán Najas: 2005: 68).

En general, la época poscolonial, tras las luchas independentistas, forjó sentimientos patrióticos elevados, sobre todo en los discursos de los miembros de las grandes élites políticas y culturales criollas, orientados hacia la integración de la población que había sido confinada dentro de los límites territoriales de cada estado naciente. Sin embargo, ante la dificultad para lograr estos fines, la desesperación y la prisa parecerían haber primado. Hacia la primera mitad del siglo XX, los ideales de nación eran ya bandera del pueblo mestizo urbano y con vistas hacia la modernidad y el progreso. El 25 de marzo de 1923, precisamente en el intervalo en que *Caricatura* dejó de circular hasta su reapertura en junio de ese mismo año, el historiador Pío Jaramillo Alvarado decía, en un artículo titulado *La gran síntesis nacional*, que:

Ni los aspectos trascendentales que afectan el porvenir agrícola y a la riqueza territorial, ni los estímulos ideológicos que descubren una purulencia en toda servidumbre, ni los sentimientos de altruismo que reclaman elevación de conceptos morales en las relaciones humanas con el indio, ni las voces de la legalidad que exigen un ritmo al desenvolvimiento de los dictados económicos y sociales de cada época, en consonancia con las nuevas conquistas del Derecho, alcanzan a formular con voces tan claras, con imperativos tan enérgicos, la urgencia de fundir en el crisol de la nacionalidad el factor étnico aborígen, como la consideración fundamental de que un pueblo carente de cohesión social, sin fuerza vital orgánica, disgregada en sus componentes por culturas inferiores, sin un sentimiento y aspiración comunes, en fin, sin fisonomía propia, no es Nación (Albán: 2011: 177).

Consecuencia de lo que relataban Pineo y Jaramillo Alvarado serían los aparecimientos de movimientos como el indigenismo en la pintura con artistas como Camilo Egas, y el

realismo social en la literatura con Luis Alfonso Martínez y su obra *A la Costa* (1904), pionera del género, y sus sucesores, los autores del Grupo de Guayaquil: Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja Diezcanseco, José de la Cuadra y Joaquín Gallegos Lara. Años más tarde, Jorge Icaza y su novela *Huasiungo* (1934) se convertirían en el mayor referente de la literatura indigenista ecuatoriana.

#### **4.2. Imaginarios de la literatura y del ser nacional moderno en el proyecto de nación**

Para Benjamín Carrión, una de las responsabilidades más altas en la misión del proyecto de nación estaba en manos de los escritores, de los literatos e intelectuales ecuatorianos. A ellos les correspondía ubicarse en las preocupaciones de su tiempo asumiéndolas para producir obra que no sea “socialmente parcial o apasionada (...) No quiero para mi tierra una generación de eunucos”, decía. Su convicción recomendaba no evadir posturas comprometidas con los signos del cambio político que levantaban una república independiente:

En un país nuevo, en proceso de formación y de estructura, como lo son, con mayor o menor agudeza todos los países de América, aún los más pretensiosos de cultura o engrandecimiento, la inquietud de los hombres de inspiración y pensamiento, tiene que fincarse, implacablemente, en la obra de edificación que se halla en marcha. Evadirse de esa obra es traicionar. Y hacer mala obra de arte. Obra efímera, desarraigada, obra de invernadero, sin virtualidad de permanencia (Carrión: 2012: 211).

Y más adelante, recurre a la universalización de sus afirmaciones:

No es concebible que ante la urgencia de edificar la casa nos pongamos a tocar la vihuela. Se puede tocar la vihuela al final del estreno. Pero en cambio, como los obreros de Cheops, Sacsahuaman o de Chichen Itza, es bello, posible y santo trabajar cantando. Cantando el canto que ritma con el esfuerzo, como los sirgadores del Volga, o que estimula el esfuerzo como los egipcios de Karnak a los Babilonios de la Torre del Castigo (Op. Cit).

La literatura de la época surgía del pensamiento de grupos de intelectuales que también ocupaban sitios destacados en los distintos medios de comunicación emergentes y, en algunos casos, en las altas esferas de la política nacional, al mismo tiempo. El tránsito del criollismo al mestizaje pudo haberse impreso también en las prácticas sociales y artísticas; y en el caso de la música, especialmente, con el proceso de mestizaje que tan relevante se

muestra en el contexto latinoamericano, pero inserto en un escenario de construcción de la nación caracterizado, como dice Checa, por la exclusión. Esta exclusión foucaultiana determinada por la separación a su vez signada por el rechazo, y la oposición entre algo considerado verdadero y algo calificado como falso (1970 [2005]: 14).

En Ecuador, corrientes como el modernismo europeo –ubicado aproximadamente entre los años 1887 y 1910- calaron fuertemente en creadores locales como la Generación de los Decapitados -como fueron bautizados a mediados del siglo los escritores Arturo Borja (1892-1912), Medardo Ángel Silva (1898-1919), Ernesto Noboa y Caamaño y Humberto Fierro (1890-1929)-, bajo el influjo de la obra de escritores franceses, sobre todo.

Según Francisco Guarderas, París se convirtió en el ideal a alcanzar por el intelectual de entonces. Los ojos estaban puestos en esos ejemplos burgueses cosmopolitistas que modelaban el ideal que se debía perseguir desde los círculos que se preciaban de pertenecerse al campo de *lo culto*:

De otro lado gravitaba la influencia del espíritu francés tanto más fascinante cuanto fueran grandes los obstáculos para sumergirse en él. Francia era la meta de una romería imprescindible. No sólo era una aspiración de felicidad, sino un prestigio cultural de tal modo imperativo, que no cabía completa sin el viaje anhelado, no se reconocía autoridad intelectual que no lo supusiera: El olímpicamente desdeñoso, “Ud. No ha estado nunca en París” zanjaba las controversias. Y el modernismo, de espaldas al solar hispano, encontró sus maestros, sus cenáculos, sus modelos en la Lutecia ambicionada (Guarderas: 1960: 244).

El modernismo en la literatura local se situó en las dos primeras décadas del siglo XX, con el surgimiento de plumas que provenían de la clase media, ya no tanto de las burguesías que caracterizaron al siglo XIX, pero, de todas maneras, adscritas a élites intelectuales y aristocráticas afincadas en los centros urbanos y pertenecientes a la población blanco-mestiza. La Generación de los Decapitados significó la máxima manifestación del modernismo de la poesía ecuatoriana, hasta aproximadamente 1929, año en el que muere

Fierro, el último de los cuatro vates que sobrevivía. Un modernismo algo tardío, pues en Europa las vanguardias ya se habían impuesto al modernismo de los poetas malditos o del simbolismo en la obra de autores como Victor Hugo, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine y otros, quienes fueron figuras idealizadas por los vates locales, como lo refleja el poema de Ernesto Noboa y Caamaño *Para la angustia de las horas*, del cual reproduzco este párrafo:

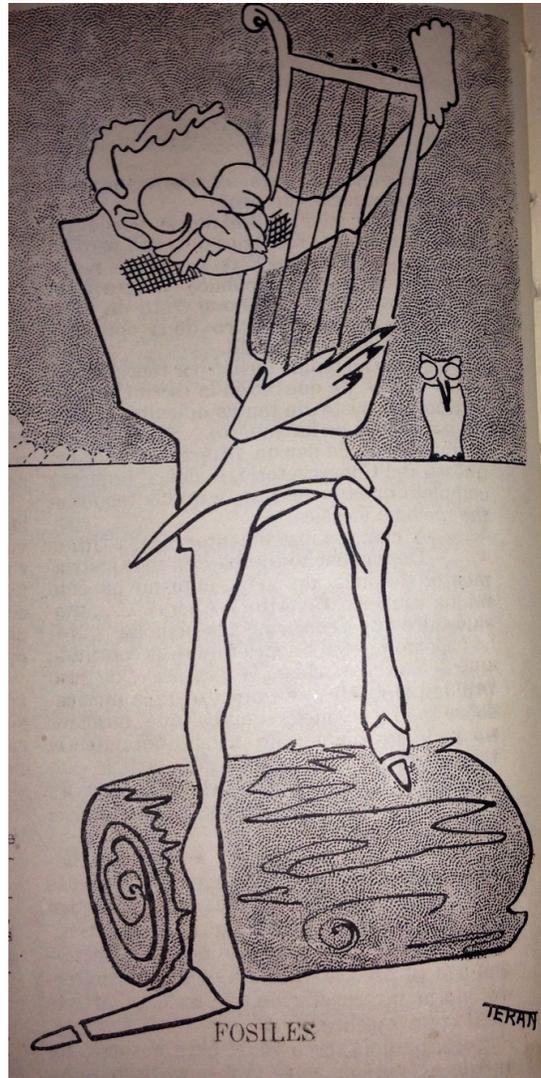
*Cuando el áspid del hastío me roe,  
tengo unos libros que son en  
las horas cruentas mirra, aloe,  
de mi alma débil el sostén:  
Heine, Samain, Laforgue, Poe,  
y sobre todo, ¡mi Verlaine!*

En *Caricatura* el fenómeno es muy evidente desde el principio. La primera alusión gráfica la merece el poeta, catedrático y novelista quiteño Quintiliano Sánchez Rendón, quien aparece caricaturizado el 15 de diciembre de 1918 luciendo curiosamente una lira, símbolo griego de la música. La leyenda que acompaña la imagen lo evoca como un representante de una generación anterior de escritores y dice:

¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos en los que Quintiliano reinaba en el Olimpo de las letras nacionales, como favorecido de las musas, elocuentísimo orador y novelista casticísimo!

Y no porque Quintiliano, que con sus cantos fatigó la lira, fuera en verdad un subidísimo ingenio (de los que tanto se estima en ésta, nuestra edad de literatura pornográfica y *cuentos crueles*), como se pretendía en aquellos sencillos tiempos donde las palabras *poeta* y *genio* se prodigaban en nuestra amada patria con harta largueza, sino porque, tengo para mí, deber ser un timbre de gloria aquello que de su novela dijera en ocasión memorable, Luis Martínez:

Una vez más he probado la fortaleza de mi voluntad y la gran tenacidad de mi espíritu, concluyendo de leer la deliciosa novela *Amar con desobediencia*.



1. Enrique Terán. Quintiliano Sánchez.

Fueron también escritores de clase media quienes se inscribieron más adelante en el proceso de construcción de la idea de nación a través de sus obras, y, tal como lo anota Martha Rodríguez, buscaron adscribirse en procesos que ocurrieron en toda América Latina, en busca de una “identidad latinoamericana”:

Esto ocurrió sobre todo entre 1911 y 1930 -aunque el período se extiende hasta los años 50, según los países-, en los decenios de mayor difusión de la conciencia nacionalista; uno de sus antecedentes fue el impulso de las ideas democratizadoras, promovido por el desarrollo del capitalismo industrial europeo de finales del siglo XIX. Esta modernización literaria nació en un contexto de continuas luchas populares y al calor de varias revoluciones (cuyo paradigma es

la mexicana), del impacto en lo político y cultural de la Revolución Rusa, así como por los cuestionamientos en lo estético que habían propuesto las primeras vanguardias literarias (Rodríguez: 2008: 129-150).

En efecto, en Ecuador, es durante este período que surgen obras que empiezan a mirar a sectores subalternos de la población y rescatan, al mismo tiempo, rasgos lingüísticos, formas costumbristas que son contrastadas con la llegada de los procesos industriales y de la técnica, conflictos entre clases sociales y el reconocimiento de la clase obrera y sus primeras luchas. Todas estas iniciativas literarias se muestran a manera de denuncia social, forjan las primeras ideas indigenistas y revelan de alguna manera el problema del indio, las condiciones del montubio y más adelante –aunque en menor medida- el dilema del pueblo afrodescendiente, a través de sus obras.

Puede decirse que los narradores latinoamericanos de las décadas de los 20 a los 50 –y en eso radica su condición de modernos- propusieron en sus literaturas una nueva manera de ver a sus naciones, de representarlas ampliando el espectro previo de actores socio-culturales al escribir sobre individuos subalternos (el indio, el gaucho, el inmigrante). En momentos posteriores, estos autores se centraron en las subjetividades de aquellos y de otros personajes conflictivos - como el mestizo- y, desde esas perspectivas, volvieron los ojos al entorno urbano: se fijaron en las relaciones entre ellos, y de cara a la modernización socioeconómica local (Op. Cit.).

Hemos visto que el momento histórico circunscrito a la etapa liberal del Estado ecuatoriano (1895-1912), la irrupción de las corrientes modernistas europeas y su confluencia con las primeras vanguardias así como el despunte de los medios de comunicación y las primeras industrias musicales, son elementos que obligan a situar este análisis en un campo histórico y adoptar un enfoque que se concentre en el proceso por el cual se construyeron las imágenes y no solo en el producto final. Es decir, en comprender a qué tipos previos responden las imágenes de *Caricatura*.

#### **4.3. La pintura de la nación y la conciencia de clase**

Para indagar en este tema, es necesario ensayar una especie de microhistoria de la representación que nos ilumine el trayecto que hubo que recorrer entre ese *monólogo iconográfico del siglo XIX*, mediante el cual el viajero europeo que se deslumbraba con los paisajes americanos o el político criollo perteneciente a la élite burguesa se erigían como

portavoces únicos y paternos del indígena, por fin liberado del yugo español; y el *ventriloquismo liberal del XX* (Muratorio: 1994), que de manera muy similar, dio paso a que fueran las mentes e ideas más lúcidas de ese liberalismo, tanto en el plano político como en el cultural, las que se preocuparan por *integrar* lo indígena en su proyecto nacional a través de sus particulares formas de imaginar a ese *Otro* indígena.

A modo de metodología de acceso al análisis del discurso visual de *Caricatura* y de su contribución a la construcción de las ideas de *nación* y de *música nacional*, es importante notar cuáles eran los discursos visuales que se utilizaron para representar el mundo indígena en las piezas pictóricas de finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. La intención es dilucidar cuál fue el universo simbólico que predominó en dichas representaciones, cuáles fueron las aproximaciones estéticas, qué importancia tuvo la presencia de personajes populares en estas, ¿es posible hallar una narrativa basada en los *modos de ver*<sup>11</sup> de la época? Estas imágenes pueden proporcionarnos pistas para dilucidar la posibilidad de que en ellas existan ya elementos que hayan configurado nociones de *clase* así como discursos implícitos de *etnicidad*. El arquitecto y catedrático quiteño Alfonso Ortiz Crespo es preciso al señalar que la historia de las tierras americanas (andinas, sobre todo) del inicio del siglo XIX está determinada por la visita del alemán Alexander von Humboldt y del botánico francés A. Bonpland<sup>12</sup>. Sus ilustraciones, sobre todo paisajísticas de las poblaciones americanas, marcan un determinado *modo de ver* el mundo no europeo desde el discurso dominante, por supuesto, eurocéntrico. Luego de Humboldt, varios otros viajeros, científicos europeos como Francisco José de Caldas, W. B. Stevenson, A. d'Orbigny, G. Osculati, M. M. Lisboa, E. Charton, M. Jiménez de la Espada, J. Orton, E. André, J. Kolberg, Teodoro Wolf, E. Whymper, C. Wiener y H. Meyer visitaron tierras americanas y las miraron también a su manera. “Sus obras dan fe de sus descubrimientos relatados en un lenguaje científico y romántico, muchas de las cuales

---

<sup>11</sup> El concepto –como al principio de este trabajo– es tomado en el sentido en que lo usa John Berger para explicar la relación entre lo que vemos y lo que sabemos (Berger: 2012) y cómo estos saberes afectan el modo en que vemos las cosas. Existe una conciencia de la individualidad y al mismo tiempo una conciencia histórica que nos proporciona elementos para nutrir nuestro acto de interpretación.

<sup>12</sup> Se alude a la introducción que escribe Alfonso Ortiz Crespo en el libro *Imágenes de identidad, Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, en el que se recopilan varias reflexiones científicas sobre las representaciones visuales de la época. Entre ellas se cita, por supuesto, a Joaquín Pinto y a Juan Agustín Guerrero.

fueron magníficamente ilustradas en publicaciones de difícil acceso al público general, o en revistas de viajes como *Le Tour du Monde* que alentaba la visita a estos exóticos parajes”, dice Ortiz<sup>13</sup>.

Alexandra Kennedy llama la atención sobre la sólida tradición de imaginaria costumbrista que se registra en tierras americanas desde la segunda mitad del siglo XVIII, “vinculada a la pintura de exvotos, castas para el caso mexicano, figurillas de cera y madera para nacimientos, o escenas pintadas en el mobiliario doméstico: biombos, baúles, sillas, entre otros”. Hacia el siglo XIX, la investigadora resalta, en cambio, la emergencia de la pintura de *tipos* en la que “se destaca al personaje por su pose, vestimenta y oficio”. Kennedy aclara que estas colecciones americanas responden al antecedente europeo de las series sobre vestimentas, que derivaron en países como Francia, en los llamados “*cuadros de tipos*”<sup>14</sup>. Para la autora, la función de estas representaciones –que llegaron a ser predominantes en América- estaba asociada con la necesidad de autoafirmación y posicionamiento político de las nuevas élites locales<sup>15</sup>.

Ya en el caso del Ecuador, aunque no puede ser considerado caricaturista en rigor, Juan Agustín Guerrero (1818-1880), músico, periodista, profesor y pintor, fue quien introdujo la técnica de la acuarela en el país a finales del mismo siglo XIX<sup>16</sup>. Se destacó también por defender y propulsar un cambio de perspectiva en la producción artística pictórica para dar el salto de las reproducciones de imágenes religiosas conventuales y comenzar a mostrar conflictos sociales, realidades socioeconómicas de la época a través de las imágenes. Para ello fundó en 1852 la Escuela Democrática Miguel de Santiago, que, según Wilson Hallo, “insta a poner bases a una nueva orientación artística, los pintores

---

<sup>13</sup> Extracto del artículo *Científicos, viajeros y curiosos*, que se publicó como introducción del libro *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, por parte del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, en 2005.

<sup>14</sup> Ver el artículo *Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes. 1840-1870*, de Alexandra Kennedy-Troya, que forma también parte del libro *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*.

<sup>15</sup> Op. Cit.

<sup>16</sup> Heredero de la escuela de Miguel de Santiago, Guerrero fue el primer ecuatoriano en dirigir el Conservatorio Nacional de Música de la etapa garciana, entre 1871 y 1872, luego de que Antonio Neumann falleciera. Escribió varios textos sobre música local, entre los que se destaca *La historia de la música en Ecuador*, lo que le da la condición de primer recopilador de música indígena del país.

empiezan a incluir en sus composiciones al medio ambiente, sus habitantes, costumbres y las situaciones, en el caso de Guerrero, hasta los problemas de orden religioso, económico y social” (Hallo: 1981: 22-23) -como lo comprobamos en las imágenes compiladas por Hallo, a continuación-. Hallo lo llama “el ilustrador de su época”, y cita también al mismo Guerrero cuando afirma, en contra de la estética colonialista, que “la cultura se ha mantenido hasta ahora en una servil imitación; debemos inspirarnos en la naturaleza, lanzándose a la producción original con un profundo sentido nacional; solo así podremos conquistar plena independencia y nacionalidad”.



2.- Tamborilero de la Universidad. 3.- Yndio de Cotacachi á quien sus padres le quitan los ojos cuando niños para no pagar tributos.



4.- *Danzante.*

*Danzante.*



*Danza de Yndios disfrazados en día de Reyes.*

5.- *Danza de Yndios en día de Reyes.*

El pintor Joaquín Pinto (1842-1906) exhibió durante los últimos años del siglo XIX una vasta obra que representó desde el costumbrismo, las relaciones entre el habitante mestizo de las ciudades y la población rural. Además, su enfoque en los oficios y en las tradiciones populares mostró a los personajes más representativos de las expresiones culturales indígenas, como danzantes y músicos de fiestas populares. Es el autor de los tipos por excelencia, según algunos críticos de arte: Alexandra Kennedy establece una marca desde 1870, y principalmente en la obra de Pinto, atribuyéndole el mérito de representar la

humanidad del personaje y no solamente su oficio. Su análisis destaca la atención que Pinto traslada desde la visión folclorizante del personaje hacia una relación entre el pintor y su modelo, como si se buscara mostrar en la pintura las emociones de los personajes representados:

Esta nueva posición de la imagen del tipo contribuirá a que el mismo pintor se vea obligado a incorporar su posición particular frente al retratado, creando así un diálogo más directo entre quien representa y quien es representado. Se expresarán, entonces, afecto, simpatía o conmiseración. En consecuencia, este mismo aguatero se convierte en manos del extraordinario acuarelista Joaquín Pinto en un ser humano cansado de su carga, se toma un momento de descanso, mira al espectador, ha dejado a un lado su barril de madera (una alternativa al pesado pondo de cerámica que aún se utilizaba y que Pinto siguió representando). El pintor pone su interés en él, no en su oficio, ni en el arte de cargar. Hemos entrado en un nuevo capítulo en el tratamiento de tipos, costumbres y paisajes, un momento en que ya no solo se identifica el objeto sino que se empieza a dar voz – ventrílocua por supuesto– a quienes han estado silenciados por tantos siglos. Es un inicio débil, tímido (Fonsal: 2005: 50-51).

He aquí ejemplos de una serie de acuarelas de Pinto que recogen, precisamente, los oficios del indígena y sus funciones en el ámbito festivo-ritual, al cual la música y el baile le son consustanciales, y a continuación, el aguatero de Pinto, al que hace alusión Kennedy:



6. Joaquín Pinto. *El bocinero*. 1899. 7. Joaquín Pinto. *El Danzante* 1900. 8. Joaquín Pinto. *Orejas de palo*. 1904.

Estudios anatómicos y de proporciones, óleos, acuarelas o grabados de Pinto nos permiten saber sobre su conocimiento del dolor de una mujer de la época, para retratar sus emociones. Replicar con precisión el rostro de los niños al llorar o al reír, traducir el acto de la lactancia o privilegiar la estética de lo sagrado son decisiones que hablan de un tiempo tormentoso: víctimas del deseo de ser modernos, los ecuatorianos no sabían qué hacer con sus propias diferencias. Estaban detrás de un *querer ser*, de esa *voluntad de ser moderno*, de esa *necesidad de existir y tener un nombre*, categorías a las que apela Geertz y que también tienen que ver con la misma voluntad de verdad foucaultiana mediante la cual se pretendía establecer un panorama discursivo adecuado al proyecto de nación. La obra de Joaquín Pinto, precisamente, es parte esencial del empeño colectivo de contar la nación ya en el ocaso del siglo XIX. En sus meandros, las imágenes de Pinto resaltan el precio que había que pagar por ello. Sus acuarelas representan a indígenas de época con sus habituales instrumentos y vestimenta de oficio, desprovistos de entorno en muchos casos, sin tierra, sin casa, sin campo y sin compañía. A cuatro siglos de colonia, la paradoja reside en sus motivos religiosos.

Ya desde los años de la transición entre la época colonial y la república las imágenes han acompañado los procesos políticos y sus constructos discursivos, como lo demuestran estas acuarelas costumbristas del siglo XIX, de Pinto y Guerrero, y aquellas que representaron la mirada particular que científicos y viajeros europeos tenían de las tierras americanas anteriormente. Las imágenes de Pinto o de Guerrero delinear tipologías previas a las que el siglo XX propone, y muestran, a decir de Ortiz, similitudes entre elementos provenientes de otras fuentes visuales como grabados o fotografías.

Para Alexandra Kennedy y Rodrigo Gutiérrez<sup>17</sup>, los afanes de edificar “una nueva interioridad” por parte de los artistas de la época fueron influenciados por el movimiento simbolista europeo, con la intención de explorar en “el alma propia de los individuos y los pueblos”. Los autores se refieren a una especie de alma moderna que transita entre la subjetividad y la colectividad con el propósito de reaccionar ante la irrupción avasallante

---

<sup>17</sup> Los investigadores curaron la muestra *Alma Mía: simbolismo y modernidad en Ecuador 1900-1930*, que se exhibió en varios espacios del Centro Histórico de Quito entre noviembre del 2013 y enero del 2014. Parte del texto curatorial que presentó la muestra se recoge en estas líneas como referencia.

del crecimiento urbano, el avance de las tecnologías y la abrumadora búsqueda del progreso.

Como vemos, tanto en los círculos de artistas plásticos como ocurrió en el de los escritores o en el de los músicos de la época, bullían intereses comunes tendientes a la inserción en un proyecto también común que resumía la necesidad de diseñar esa identidad nacional –y regional– tan indispensable para incorporarse como actores culturales a una dinámica de *internacionalización*.

Frente a esas necesidades de reubicar a la naciente patria como nación ante el centro de poder político, económico y simbólico, generador de discursos dominantes, que fue Francia, surgieron ideas que buscaban fortalecer un nuevo imaginario geopolítico y simbólico, una de ellas fue el panamericanismo, que reunió a representantes de distintas expresiones artísticas, siempre bajo el paradigma dominante de las Bellas Artes, con un mismo propósito:

En la última semana de 1915 y la primera de 1916 un grupo de intelectuales y administradores culturales ecuatorianos participaron en el Segundo Congreso Científico Panamericano que se llevó a cabo en Washington D.C. Los participantes en dicha cita dirigían el destino artístico de nuestro país en aquel entonces. Eran Pedro Pablo Traversari, quien actuaba como Director General de Bellas Artes y había sido director del Conservatorio de Música y el primer director encargado cuando se fundó la Escuela de Bellas Artes en 1904; José Gabriel Navarro, quien era desde 1911 el director de la Escuela de Bellas Artes y estaba empeñado en conformar un espacio idóneo para el desarrollo de las bellas artes en el país; finalmente, se encontraba Sixto María Durán, músico de profesión, compositor de piezas clásicas con reminiscencias indígenas quien era el director, en aquel entonces, del Conservatorio de Música. El planteamiento que llevó este equipo fue el de establecer un Instituto Artístico Panamericano. El mismo tendría alcance continental y ofrecería estudios de perfeccionamiento a aquellos estudiantes que hayan culminado sus estudios en una academia local. Se preveía que el proyecto se suscribiera en el “Primer Congreso Artístico Panamericano”, a reunirse en Washington en 1917. Esta propuesta puede ser entendida en el contexto del panamericanismo. [...] La introducción de la educación artística en la educación no especializada también estaba ligada a la idea de que a través de ella se podía construir una cultura nacional. De ahí la idea de formar un Instituto Artístico Panamericano. [...] En el artículo preparado para el Segundo Congreso Científico Panamericano, Navarro, Traversari y Durán presentan la tesis de que “El arte en América debe ser americano.” Esta tesis es

defendida en el contexto de lo que caracterizaba a la educación artística en el continente americano hasta entonces: su dependencia con el modelo del arte europeo. El programa pedagógico desarrollado en la Escuela de Bellas Artes desde su fundación y bajo la dirección del español Víctor Puig (1904-1911) tenía como meta incorporar el arte ecuatoriano a ese modelo a través de la contratación de profesores europeos, el envío de estudiantes a Europa y la adquisición de material didáctico que permitiera el conocimiento profundo de lo que se consideraba el “verdadero arte”, el arte europeo (Pérez: 2007).

Este tipo de iniciativas con ciertos matices de agremiación parecerían darnos señales de que se estaba constituyendo un aparato discursivo integral entre la intelectualidad representada por las clases dominantes y por la aristocracia artística de entonces, de manera que los actores culturales –sea cual fuera su expresión artística relevante– pudieran sostener y legitimar una idea única o al menos consensuada de lo que para el proyecto de nación era útil desde sus respectivos oficios como artistas, lo que, como consecuencia natural, implicaba un grado de exclusión de eso que no era parte del ideal. Se evidencia, además, una especie de confusión: ser partícipes del arte pero imponer la firma de un arte americano, de un arte propio, ¿sin dejar –en la práctica– de posar la mirada sobre los referentes de Europa?

Es en este escenario perfilado a muy breves rasgos que se inscriben los fundadores y posteriores colaboradores de la revista *Caricatura*. Es en este contexto en el que elaboran su discurso periodístico y su discurso visual. Aquí es donde sitúan los hacedores de *Caricatura* sus reflexiones, sus críticas, sus ironías, y es desde esta plataforma que hablan sobre música y contribuyen a erigir la marca de la *música nacional* con los ojos puestos en la música europea.

## CAPÍTULO II

### *CARICATURA EN CINCO MOMENTOS*

El presente capítulo traza las líneas generales del análisis así como los rasgos más amplios de *Caricatura* sobre los cuales sostengo este estudio. Para el efecto, se analizaron todos los 135 números publicados del semanario, que incluyen el último, correspondiente a la edición extraordinaria de marzo de 1950, 26 años después de que circulara el último número, el 6 de julio de 1924.

De estos 135 ejemplares, se escogieron las imágenes más relevantes teniendo en cuenta como criterio fundamental sus relaciones directas o indirectas con asuntos musicales, nociones de *clase* y *etnicidad* y referencias al nacionalismo y al proyecto de construcción de la nación ecuatoriana. En total, se seleccionaron 58 imágenes: 2 reproducciones de partituras de las obras *Sumac Shungulla* y *Brisas andinas*, del compositor Sixto María Durán; 20 caricaturas de personajes, entre músicos, políticos o artistas vinculados con los intereses de los dueños de *Caricatura*; 5 páginas completas que muestran tipos de mujeres guayaquileñas, otras mujeres en general, tipos de varones franceses, tipos indígenas mexicanos y escenas de Quito basadas en tipologías; 3 dibujos paisajísticos, dos pertenecientes al artista Ciro Pazmiño y uno al artista A. Batallas; 5 ilustraciones de rostros de mujer, 4 de las cuales pertenecen al pintor Camilo Egas y una al artista Nicolás Delgado; 8 páginas que recogen escenas de carácter político con evidentes alusiones racistas o clasistas; 10 ilustraciones de personajes o de temas vinculados con música y 4 páginas que muestran escenas musicales genéricas, incluida aquella que caricaturiza a todos los miembros de la redacción de *Caricatura*, en el segundo aniversario del semanario. Con estas 58 imágenes, también se seleccionaron 63 páginas de *Caricatura* con contenidos escritos que acompañaron a las imágenes o trataron asuntos relacionados con el discurso editorial de los miembros de *Caricatura*. En estos textos veremos que se refuerzan las ideas racistas, excluyentes, peyorativas o simplemente aniquiladoras de *lo indígena*, por lo tanto, son estos escritos una herramienta fundamental para erigir los argumentos que motivan mi investigación.

Como veremos, *Caricatura* no fue una publicación que se concentrara únicamente en temas literarios, en temas musicales ni en temas políticos. No hubo en sus páginas ningún interés por lo monotemático. Los recursos utilizados: la crónica, la crítica, la entrevista, la caricatura, la sátira, la ilustración o la ficción, fueron elementos que giraron en torno a los temas políticos y culturales de coyuntura de una manera más bien orgánica. Digo esto refiriéndome en general a los 135 números (con la edición extraordinaria de marzo de 1950, inclusive). Sin embargo, es necesario anotar que hubo, en la historia de la revista, una preminente preocupación por la música hecha y difundida en Quito así como por sus condiciones en medio de la sociedad dominante. También hubo momentos que determinaron giros importantes en su puesta en escena debido a situaciones externas que incidieron en su forma de exhibirse o en su regularidad, y que nos permiten organizar el análisis.

Recordemos previamente que el momento histórico en el que aparece *Caricatura* corresponde a la llamada época plutocrática ecuatoriana, caracterizada por la crisis cacaotera luego de que se desatara una grave crisis económica mundial y de luchas políticas internas entre conservadores y liberales. Tras el asesinato del liberal Eloy Alfaro, en 1912, el general Leonidas Plaza asumió el poder y otorgó muchos espacios de participación política a la banca, sobre todo guayaquileña, sembrando así lo que terminaría con una profunda crisis que tuvo que asumir su sucesor, José Luis Tamayo. Los conflictos entre la clase obrera y el gobierno se agudizaron progresivamente hasta llegar a provocar serias manifestaciones populares en las calles, sobre todo de Guayaquil y Quito. Uno de los hechos más dramáticos de la historia del Ecuador es la matanza del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil, en manos de las fuerzas militares represivas del gobierno de Tamayo. Los acontecimientos de esa jornada fueron registrados en el plano literario por Joaquín Gallegos Lara, en su novela *Las cruces sobre el agua*.

De acuerdo con esos momentos históricos que delimitan el contexto nacional –y con los mismos fines metodológicos–, el tiempo de vida de *Caricatura* puede dividirse en cinco etapas que funcionan como hitos cronológicos y podrían ser útiles para conducir el presente análisis.

- El primer momento de la publicación tiene que ver con un predominio importante de las alusiones gráficas y textuales a asuntos musicales y a una suerte de *estilo de vida ideal* alrededor de estos asuntos. Transcurre desde su fundación, el 8 de diciembre de 1918, hasta julio de 1919, cuando la presencia de elementos vinculados con música decaen. En este primer momento aparecen los músicos Sixto María Durán, Pedro Pablo Traversari, Domingo Brescia, Carlos Amable Ortiz, Gustavo Bueno, Augusto Terán, Teodelinda Terán, y también tienen un sitio menor pero suficiente como para ser presentados ante los lectores, los pintores Antonio Salguero, Víctor Mideros y Camilo Egas. En este primer momento existen 21 imágenes que se han tomado en cuenta para el presente estudio.
- El segundo momento es corto. Va, aproximadamente, desde agosto hasta noviembre de 1919, pero parece estar dedicado –curiosamente- a mostrar tipos: varias tipologías de mujeres anónimas, otras de varones franceses y ciertos referentes culturales que dan la idea del *deber ser* del ciudadano *civilizado, de clase, culto*, configuran conceptos que justifican insistentemente las posturas de quienes escriben en *Caricatura* sobre el resto de temas publicados. Existen 4 imágenes representativas durante este segundo período.
- El tercero es un momento que transcurre entre diciembre de 1919 y mayo de 1920, aproximadamente, en el que *Caricatura* se presenta con mayor enfoque hacia lo político, aunque sin dejar de lado los personajes vinculados con la vida artística de la ciudad: aparecen, por ejemplo, el músico Pedro Paz, la citada caricatura *El pasillo*, del artista español José María Roura Oxandaberro, y se destaca el vigésimo aniversario de la fundación alfarista del Conservatorio Nacional, en mayo de 1920. Sin embargo, estos hechos, instituciones y figuras musicales están transversalizados por textos que registran –entre otras cosas– un levantamiento popular indígena en Latacunga en marzo de 1920, una sublevación en la provincia del Azuay en abril del mismo año, una exaltación a la posibilidad de que sea admitido el divorcio bajo el amparo de las leyes nacionales, una escena en la que dos indígenas sublevados

son caricaturizados mientras confiesen su falta ante un cura católico, etcétera. Estos hechos de coyuntura nacional están tratados de tal manera que nos permiten evidenciar las profundas connotaciones discriminatorias y frontales argumentos racistas de *Caricatura*, que denigran al indio hasta llegar a compararlo con los perros callejeros de la ciudad. Son 7 las imágenes escogidas para el estudio de este momento.

- Desde mayo de 1920, *Caricatura* se presenta como una revista con mayor enfoque en lo literario, según se apunta en la edición del 30 de ese mes, aunque en la práctica esto no ocurra. Es el cuarto momento. En esta misma cuarta etapa de *Caricatura*, vuelven a aparecer nociones de tipologías, unas ligadas a la cotidianidad política de la ciudad, otras a la fisonomía, al estilo o a un cierto patrón de belleza y distinción. Esta etapa se extiende hasta diciembre de 1920 y presenta 4 imágenes que han sido seleccionadas para el presente estudio.
- Una quinta etapa comprendida entre enero de 1921 y la publicación final, en febrero de 1924, se caracteriza por la irregularidad en las publicaciones. La periodicidad semanal se pierde y eso se demuestra también en la ausencia de fechas en sus ediciones. Muchos números circulan con la especificación del mes de circulación, pero no con el día específico. Este período de la revista está signado por la firma de un contrato con la Agencia Comercial y de Propaganda, el 24 de mayo de 1921, que pasa a hacerse cargo de la administración y de la edición del semanario. Enrique Terán se encarga, desde entonces, de la Dirección Artística y Literaria junto con el personal de dicha Agencia, pero prescinde en esta etapa del resto de colaboradores cercanos que fueran parte de su equipo desde la fundación de *Caricatura*. Este período podría identificarse con una especie de oposición a la tendencia nacionalista del gobierno de José Luis Tamayo. Al nacionalismo se lo califica como “el monstruo” o como “una plaga”, como veremos más adelante, en varias de las imágenes publicadas. Desde ese 24 de mayo no se registra en el Fondo de Ciencias Humanas de la Biblioteca del Ministerio de Cultura del Ecuador, edición alguna de *Caricatura* sino hasta septiembre de ese mismo año.

En noviembre de 1921, *Caricatura* dejó de circular y reapareció en junio de 1923. Circuló irregularmente hasta su última edición del 6 de julio de 1924<sup>18</sup>. Fueron 134 las ediciones del semanario que, hacia su etapa final, circuló con frecuencia quincenal. Durante este último período, se publicaron 22 imágenes que merecen ser parte del presente estudio.

### **¿Desde dónde habla *Caricatura*?**

John Berger sostiene que la relación entre lo que sabemos y lo que vemos es fundamental para comprender los modos de ver que adoptamos (2012: p. 13). “Nunca miramos solo una cosa –dice Berger-, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”. En *Caricatura*, se muestran prioridades que corresponden al círculo social de sus creadores. Son sus conocimientos, precisamente, los que conducen las decisiones de lo que será publicado y esas decisiones, naturalmente, deben responder a un criterio de selección que revele las relaciones entre los sujetos representantes de la voz editorial de *Caricatura* y aquello de lo que hablan con respecto a la música del Ecuador. Esa es la labor que me propongo llevar adelante en este capítulo: indagar en los referentes que motivan los modos de ver de los integrantes de *Caricatura* en relación con la idea de música nacional, para intentar definir cómo las imágenes seleccionadas construyen un argumento discursivo alrededor de *lo nacional* en la música del Ecuador. Es necesario aclarar que las imágenes de *Caricatura* no proporcionan ningún tipo de estatuto visual a la música en sí misma (como lo hace el apareamiento del videoclip en la década de los ochentas, por ejemplo). Tampoco es el objetivo de mi estudio hallar dicho estatuto; sí lo es, en cambio, procurar descifrar el orden discursivo al que responden dichas imágenes y aquel que, a la vez, construyen esas mismas imágenes. Con este propósito, y siguiendo a Berger, procuro hallar la temática constante que muestran las imágenes seleccionadas para después discernir sobre cuál es el “tema subyacente perenne” que pervive en ellas en su conjunto (1972 [1921]: p.113). La intención es trasladar el estudio del espacio de las interacciones al espacio de las relaciones (Bourdieu: 2010: p. 9-11), comprendiendo a estas como las causas que determinan el tipo de interacciones sociales que puede haber generado la línea editorial de *Caricatura* hasta llegar a construir y posicionar una idea de *música nacional*.

---

<sup>18</sup> Como se había señalado, en marzo de 1950 se editó un número extraordinario de la revista que recogió material publicado en sus años ordinarios, más bien con un carácter antológico y nostálgico.

Las alusiones a los referentes literarios más importantes de aquellos primeros años del siglo, por citar un caso destacado, y a sus influencias más renombradas en el panorama literario europeo, son muy frecuentes: Verlain, Rimbaud, Baudelaire, en Europa, así como Soiza Reilly, en Argentina, son algunos de los más citados. Por supuesto, entre los más representativos escritores locales se encuentran los modernistas miembros de la Generación de los Decapitados, así como una mención al narrador Quintiliano Sánchez en los inicios, entre otros.

No obstante, antes de que apareciera *Caricatura*, hubo una serie de publicaciones dedicadas a la literatura en las que participaron, como fundadores y algunos de ellos como sus colaboradores frecuentes, muchas de las plumas que más tarde fueron parte del equipo que Enrique Terán reunió. En agosto de 1912, nació la revista *Letras*, a cargo de Isaac J. Barrera, quien la sostuvo hasta 1919 con 51 números publicados. En octubre de 1913 apareció *El Telégrafo* literario, una extensión del diario *El Telégrafo*, de Guayaquil, fundado en 1884. El último número circulante de este suplemento literario fue el del 22 de enero de 1914. En julio de 1916 nació en Guayaquil *Renacimiento*, con J. A. Falconí Villagómez y José María Egas a la cabeza. Aunque su circulación apenas superó el año, contó en sus páginas con trabajos de los modernistas Ernesto Noboa y Caamaño, Humberto Fierro y Medardo Ángel Silva, entre otras. Junto con *Letras*, esta publicación contó con plumas extranjeras como la del peruano José Carlos Mariátegui. En abril de 1917 apareció *La Idea*. Entre sus frecuentes colaboradores estuvieron Jorge y César Carrera Andrade y los citados Silva, Noboa y Fierro, algunos de quienes también rondaron después, eventualmente, por las páginas de *Caricatura*.

Para el escritor Javier Ponce, el modernismo expreso en las páginas de esta serie de revistas literarias, incluida *Caricatura*, halló una suerte de conjunción con las primeras vanguardias ecuatorianas, las cuales, para el autor, llegaron temprano a estas tierras, sobre todo en el campo de la plástica y la literatura, aunque en general –dice- pasaron fugaces.

La vanguardia apareció temprano entre nosotros, a comienzos de la década de 1920; y se expresó, quizá, desde el primer momento, en alianza con la plástica, tal como habría de ocurrir en otros países. Esa conjunción se manifestó en revistas – incluso de humor- como *Caricatura*, o en otras como *Hélice*, inspirada por un pintor: Camilo Egas, y un escritor, Raúl Andrade. Son los años en que el más vanguardista de todos, Hugo Mayo (1897-1988), editó diversas revistas provocadoras como *Proteo* y *Motocicleta* y se vinculó a todo el movimiento vanguardista del continente, particularmente al peruano y a uno de sus teóricos: José Carlos Mariátegui. (Ponce: 2006).

Sin embargo, lo que hace relevante a *Caricatura* es ser la primera que hace uso de este género gráfico del periodismo para exhibir sus textos con ironía y desfachatez como parte de sus discursos en materia política, social y cultural.

Según Asdrúbal de la Torre (1990: p. 119), es a partir de 1900 que surge en el Ecuador una propuesta de caricaturistas como producto de la reunión de varios colaboradores de periódicos de Quito. “Este grupo, el 7 de diciembre de 1919 conjuntamente con varios literatos fundan la revista *Caricatura* bajo la dirección de Jorge A. Díez y la gerencia de José Antonio Arcos”<sup>19</sup>.

Este segundo capítulo aborda cada uno de los cinco momentos de *Caricatura* para develar los temas que en ellos predominan sobre la base que se establece entre los autores y sus relaciones con los contextos. Dejaré los asuntos musicales específicos para su análisis en el siguiente capítulo, que estará enfocado en el rastreo de ese nacionalismo visual en relación con lo sonoro. El objetivo fundamental ahora es responder a la inquietud de si estos grandes temas que caracterizan a *Caricatura* afianzan las nociones de *clase* y *etnicidad*, como parte de una construcción discursiva nacionalista. La intención es descubrir si las representaciones gráficas de estos temas constituyen formas forjadoras de esa *nación sonora* que se pretende encontrar o si son parte de ese *nacionalismo visual* que conduce la presente investigación, y, de ser así, cómo sus reiteraciones o ausencias van entretejiendo un discurso visual sobre la idea de *música nacional*.

---

<sup>19</sup> Sin embargo de este dato, el Archivo de Ciencias Humanas del Ministerio de Cultura del Ecuador recupera todos los números publicados por la revista desde el 8 de diciembre de 1918. Esta errata permite sospechar la imprecisión que también ha sido una constante en el trabajo investigativo en materia de caricatura durante las primeras décadas del siglo XX.

## **Primer momento**

### **El artista y el indio: una cuestión de clase**

*Lo nacional* a principios de siglo era un aparato bipolar: de un lado, el agente integrador era la clase blanco-mestiza, y del otro, la entidad a ser integrada era el indígena. Los dos cuerpos conformaban el plan de hacer nación que tenía en mente tan solo uno de ellos y, por ser estos dos cuerpos tan distinguibles, sus relaciones se establecieron en términos de raza y –siguiendo a Ana María Goetschel<sup>20</sup> (et, al.)- existían representaciones de esta polaridad que circularon en las revistas de la época, incluida, por supuesto, *Caricatura*, en forma de “imágenes que las élites blanco-mestizas construyeron de sí y de los ‘otros’, étnica y racialmente distintos” (2007:101).

En la primera edición, el 8 de diciembre de 1918, *Caricatura* se presenta personificada por un payaso que saluda a la usanza del quiteño: levantando su sombrero e inclinando levemente la cabeza. Bajo el otro brazo, el personaje luce una pluma, como símbolo del valor que sus creadores atribuyen a la cultura escrita, al uso de la palabra como baluarte del pueblo *culto e ilustrado* y como generadora de opinión pública.

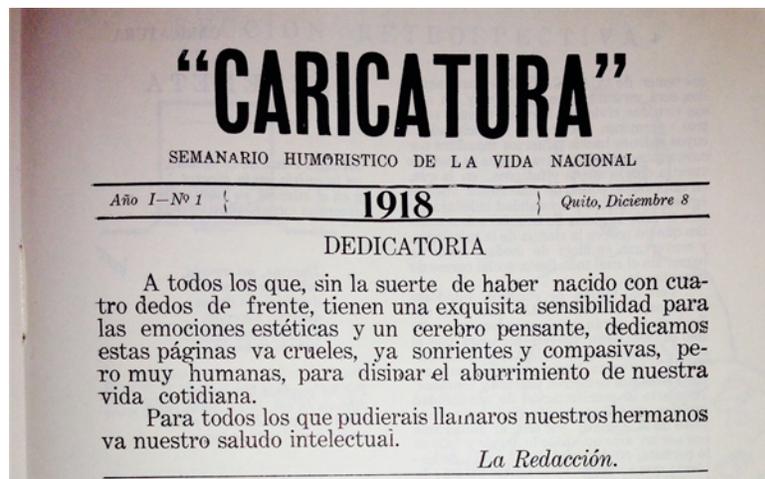
---

<sup>20</sup> Ana María Goetschel aporta con un sinnúmero de información referente a los lenguajes visuales del siglo XIX y del siglo XX, en relación con los imaginarios sobre la mujer, que se han registrado en el período. Además, su trabajo pone en contexto las relaciones sociales fuertemente mediadas por el problema de lo étnico y ayuda a ubicar adecuadamente las discusiones sobre género y sobre etnicidad sin caer en el error de confundirlas.



9. Guillermo Latorre. Primera portada de *Caricatura*, 8 de diciembre de 1918.

Enseguida, en la primera página, la primera dedicatoria de *Caricatura* a sus lectores dice:



10. Dedicatoria. *Caricatura* 8 de diciembre de 1918.

Concesiva en apariencia con quienes no serían a su juicio lo suficientemente inteligentes como para *estar al nivel* de sus creadores, *Caricatura* se presenta bajo un halo de autoridad condescendiente. Pero de esa *autoridad* que ostenta el *autor*, esa condición que le permite

manifestarse con cierto grado de superioridad, en este caso, ante sus potenciales lectores. Con esta entrada en el campo de lo público, ubica de un lado de ese campo a quienes no tuvieron “la suerte de haber nacido con cuatro dedos de frente”, pero que, a pesar de esa *desgracia natural*, pueden ser partícipes de un goce estético gracias a su “exquisita sensibilidad”. *Caricatura* se presenta ante la comunidad en su primer número con una declaración de principios explícitamente ligada al discurso de la razón ilustrada y a los principios conceptuales sobre los cuales se erigió la Revolución Francesa, y de los cuales derivaron las cartas constitucionales de las naciones americanas: el *saber* como herramienta de poder, diría Foucault<sup>21</sup>. Es que, si unos no tuvieron la suerte de nacer tan inteligentes como quienes pueden publicar una revista de humor, son los otros, *los autores* de esa revista, quienes se atribuyen el derecho y la capacidad para hablar por ellos y, además, ofrecer un paliativo a su aburrimiento. Tienen el poder para hacerlo porque tienen el conocimiento. El poder del saber. Los demás, no. La separación es muy clara. Con esta primera manifestación dirigida a sus públicos es evidente su lugar de enunciación desde el proyecto moderno civilizatorio y nacionalista de la república en manos del pueblo blanco-mestizo.

La presentación de *Caricatura* entrega a “todos los que pudierais llamaros nuestros hermanos” lo que identifica de entrada como “nuestro saludo intelectual”. Ahora hay una aparente intención de horizontalidad. La hermandad supone condiciones o capacidades comunes, en este caso, el acceso a un grado de saber que amerite recibir con beneplácito dicho “saludo intelectual”. El no intelectual no estaría en capacidad de recibir un saludo calificado de intelectual. Y al medio de comunicación naciente, atribuirse la calidad de *intelectual* así, de entrada, le sirve para situarse en un estadio social específico que, consecuentemente, se opone a quienes no se inscriban dentro del saco: a los *no intelectuales*. De esta manera el *campo* empieza a diseñarse. *Caricatura* no es un medio deportivo, no es un registro de farándula ni un órgano de difusión institucional, tampoco es

---

<sup>21</sup> En *La verdad y las formas jurídicas*, Michel Foucault llama a vencer el mito platónico de Occidente que asegura que la verdad nunca pertenece al poder político, “que el poder político es ciego, que el verdadero saber es el que se posee cuando se está en contacto con los dioses o cuando recordamos las cosas, cuando miramos hacia el gran sol eterno o abrimos los ojos para observar lo que ha pasado”. Foucault llama a vencer ese mito y a aceptar que lo que está en juego es, precisamente, una lucha de poder, y que poder y saber son dos elementos interrelacionados en una suerte de trama.

una revista de llano humor para divertimento raso y vulgar. Es más, sus primeras palabras dejan ver un afán de inscribirse en el discurso rousseauiano de encaminar al hombre hacia la virtud a través de un humorismo que funciona como un arma política, cuando afirma - también en esta presentación a sus lectores-, que “Los siglos son eslabones que trazan la ruta de la humanidad hacia la luz; y toda manifestación responde a una época –y continúa, ahora haciendo un alcance más bien a la proyección del pensamiento moderno-, por eso el arte humorístico se consolida al amparo del siglo XX, porque es resplandor de una luz cercana y nuncio de verdad y justicia”.

Más adelante, y como consecuencia de haber enarbolado estos valores absolutamente modernos como la verdad y la justicia, cierra aún más su campo de enunciación y concentra su postura editorial en el enfoque cultural, artístico, que es el que predomina en el resto de su vida pública:

El arte de hoy, es el arte de decir la verdad a través de convencionalismos sociales. Arte grandioso cuya consigna es la de escarbar el alma y delatarla aprovechándose de la materia. Arte de aquilatar, no solo, las cosas, sino también los seres a despecho de fingimientos y afectaciones (sic).

Es el arte que después de endulzar los ojos, clava sus garras en el cerebro y hace filosofar. Por eso es hoy, uno de los principales factores en la vida de las naciones; y con sus líneas escuetas y esquemas misteriosos va flagelando, corrigiendo, censurando, compadeciendo y divirtiendo la deficiente vida de la humanidad (sic).

Censurando y corrigiendo, hemos dicho; y esto al hablar de grandes naciones donde la perfección moral y el derecho público va llegando a la meta de sus ideales; ¿qué inmenso campo de acción, tendrá el humorismo que desplegar, en naciones incipientes, como el Ecuador, cuya organización y bien estar miramos aún tan lejos?..... (sic).

“Por eso es hoy (el arte) uno de los principales factores en la vida de las naciones”, dice, rotundamente esta presentación, y concluye sentenciando que el humorismo es el que tendrá que desplegar un “inmenso campo de acción (...) en naciones incipientes, como el Ecuador”. El humor y el arte modernos son para *Caricatura* las banderas de una acción periodística acorde con el proyecto nacional en marcha que, con decepción, aún se

encuentra en un estadio “incipiente”. Pero, me detengo un poco en la frase inicial, que afirma que el arte de hoy es el arte de “decir la verdad”. ¿Cómo? “a través de convencionalismos sociales”. Esta frase de entrada condiciona la interpretación de los contenidos de *Caricatura* a una sola posibilidad: la credibilidad, y ¿bajo qué garantía? Seguir los pasos de la sociedad, estar en boga, diríamos, ir en la dirección de la corriente. En suma, estar anclado al ritmo de los tiempos, o, como diría Geertz, “moverse con la oleada del presente” en lugar de aferrarse a una línea heredada del pasado. *Caricatura*, de esta manera, nos deja ver un rostro más bien *epocalista*, cada vez más distante de cualquier pretensión *esencialista*.

Ahora bien, para retomar el esquema foucaultiano, si *Caricatura* se presenta, además, a partir de la evidencia de lo que no es, es decir, desde la negación de algo que subrepticamente aparece en silencio como su opuesto (lo no intelectual, lo no civilizado, lo no moderno, lo no nacional), ¿lo hace mediante prohibiciones? No resulta verosímil que un medio de comunicación como *Caricatura* ejerza tal nivel de poder que le permita fundar prohibiciones de ningún tipo. Sin embargo, veremos que esto es aún posible. ¿Lo hace, más bien, mediante un acto de separación? No parece existir una asociación directa entre lo que responde a la razón y algo que respondería, más bien a la locura o que estuviera al margen del pensamiento racional. No obstante, sí se nos muestra como poseedora de un plan que no es para todos. Existe una separación rotunda entre intelectuales y no intelectuales y, entonces, volviendo al ejemplo al que se remite el estudio de Foucault, la figura del loco, la de aquel que no posee razón, que se halla fuera de lo socialmente útil y por lo tanto es anulado, es la de ese no intelectual que *Caricatura* no nombra explícitamente pero que está ahí, pues habita el terreno de *lo no dicho* y podría estar también transitando esas regiones invisibles. Podremos decir hasta aquí que el juego de representación que plantea *Caricatura* es un círculo que pone en escena una serie de puntos visibles por cada elemento de la región invisible.

¿O lo hace a través de la oposición entre lo verdadero y lo falso? Para Foucault, es este tercer sistema de exclusión el que posee carácter histórico, “institucionalmente

coactivo”, y es este sistema el que se ajustaría con mayor rigor al presente análisis, es el que explicaría la traslación de principios del modernismo nacionalista europeo del siglo XIX hacia las prácticas sociales y políticas de las naciones emergentes de América Latina, dentro de una estructura histórica sostenida por un complejo institucional. Un aparato constituido por el Estado nacional, su sistema educativo y la industria cultural del capitalismo moderno. Es este mecanismo el que habría de configurar nuestra voluntad de saber, específicamente desde lo que Foucault sitúa en el siglo XIX como una voluntad de verdad<sup>22</sup>, y que se erige sobre una estructura institucional que opera como su asidero (2005 [1973]: p.p. 20-22).

Pues esta voluntad de verdad, como los otros sistemas de exclusión, se apoya en una base institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. Pero es acompañada también, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido (Op. Cit.).

*Caricatura* es la primera revista dedicada al género en el Ecuador. Aunque no sea la caricatura lo que predomine en sus páginas, es la primera publicación que usa este recurso gráfico con inusitada frecuencia y con evidente dedicación, para acompañar sus agudas reflexiones editoriales acerca de la vida política y cultural del Ecuador de principios del siglo XX. Y lo hace, precisamente, tomándola como herramienta para hablar de estos mismos personajes que configuran su núcleo originario, y, por supuesto, de sus circuitos y de sus intereses. En uno de los primeros números de la revista, el 19 de enero de 1919, ya se vislumbró la intención que tendrían sus escritos de alejarse de la corrección timorata de una sociedad conservadora y pacata, cuando publicó que el caricaturista “no reconoce fuero ni privilegio alguno; en lo político, emperadores y reyes caen bajo su dominio y lleva a término campañas audaces desde las filas de la oposición”. Pero el circuito al que representan los directores y colaboradores de la revista es también representante de una

---

<sup>22</sup> Foucault distingue claramente entre un *discurso verdadero* que caracterizaría al pensamiento del siglo XVI en Europa, y un discurso como enunciado mismo, correspondiente en su análisis al siglo XVII y que se traslada de “lo que era o hacia el discurso a lo que hacía”. Este período representa para Foucault una separación histórica que impone una forma de mirar orientada por la estructura institucional (2005 [1973]: p. 22).

clase intelectual que en la Quito de principios del siglo XX pertenece a una élite. Para corroborar lo dicho, hagamos un breve sobrevuelo para conocer panorámicamente algunos nombres:

El nacimiento de *Caricatura* es responsabilidad de Guillermo Latorre, Carlos Andrade ‘Kanela’ y Enrique Terán, sus fundadores. A ellos se unieron los caricaturistas Jorge A. Díez y Lara, los pintores Nicolás Delgado y Alberto Coloma Silva, los escritores Gonzalo Zaldumbide, Isaac J. Barrera, entre muchos otros que se adhirieron en calidad de colaboradores. Algunos de los escritores de *Caricatura* usaron seudónimos al firmar sus artículos, por ejemplo, Jorge Díez usó el sobrenombre de Alonso Quijano para escribir sus columnas; Jean De Tilly fue el seudónimo del mismo Enrique Terán y Rafael Alvarado se hizo llamar Aceituno de Palmeira. Miembros de *Caricatura* también fueron José Antonio Arcos, Aníbal Batallas B., Carlos Tipán y otros, entre ellos el poeta Jorge Carrera Andrade. Pero en las páginas del semanario se registran frecuentes apariciones de los otros hermanos de Enrique Terán, los músicos Teodelinda y Augusto, así como de Pedro Paz, Gustavo Bueno y, sobre todo, el músico Sixto María Durán.

Para comprender aún mejor cuál era el entorno de este grupo fundador, me remito a un detalle que cita el historiador Rodolfo Pérez Pimentel, cuando registra el hecho de que en 1917, un año antes de fundar *Caricatura*, Enrique Terán formó el cuarteto de cuerdas Terán-Bueno, junto con su hermana Teodelinda, al violoncelo; su hermano Augusto, en la flauta, y Gustavo Bueno, al piano:

El Cuarteto de Cuerdas Terán-Bueno ofreció públicos conciertos mensuales de gran éxito a las 12 del día y 5 de la tarde (tandas de vermouth y tandas de té) en el saloncillo del Royal Edén, con habaneras, polonesas y valeses. En Junio de 1919 se disolvió el Cuarteto para dar paso a la Sociedad “Audiciones Musicales” bajo la dirección del músico Pedro Paz<sup>23</sup>.

Las relaciones entre estos personajes y las entidades que sostenían sus actividades cotidianas son notorias en las páginas del semanario. Pero, continuando con esta excavación de los temas no musicales correspondientes a este primer momento de la

---

<sup>23</sup> La cita es extraída del Diccionario Biográfico del Ecuador, del historiador Rodolfo Pérez Pimentel, donde dedica un espacio a biografíar a Enrique Terán.

revista, el mismo 15 de diciembre de 1918, es decir, en la segunda edición de *Caricatura*, bajo el título de *Nota literaria*, se publica una colaboración del periodista y escritor riobambeño Manuel Elicio Flor, quien habla de la publicación de textos de los escritores Gonzalo Zaldumbide, Cristóbal de Gangotena y Jijón, César Arroyo (en prosa) y los poemas de Medardo Ángel Silva y de Ernesto Noboa Caamaño, en la revista *Cervantes*, de Madrid, en el número de abril de ese mismo año. La nota, sin embargo, se enfoca en Ernesto Noboa y Caamaño y en sus tres obras publicadas en el citado medio español; *Biblica*, *Lluvia* y *En la tarde de Sol*. “Si por poeta ha de entenderse un autor dotado de fantasía creadora –dice el autor sobre el vate modernista-, de gran sensibilidad y del sentido del ritmo y de la armonía, todo ello muy equilibrado por la ordenación de un buen entendimiento, que manifiesta en sus producciones la hermosura, aquella que deleita el ánimo de quien la contempla, no se puede revocar a duda que el Sr. Noboa es un poeta, no una promesa como dicen de limosna los que por costumbre reservan su alabanza para el futuro, un poeta en el sentido vulgar y científico del vocablo”.

Como si al nombrar primero a Quintiliano Sánchez y enseguida a Noboa y Caamaño se quisiera dar a entender la toma de posta intergeneracional entre escritores, *Caricatura*, en adelante, se muestra partidaria de dar cabida a las propuestas literarias estrictamente modernistas, en desmedro de otras que no se ciñan a las líneas que la redacción del semanario ha elegido como las *verdaderas*. Es curioso, por ejemplo, que en la edición del 22 de diciembre de 1918 se evidencie a través de un artículo las marcadas diferencias que la redacción de la revista *Caricatura* tenía con el aún desconocido poeta Jorge Carrera Andrade y su colega Luis Aníbal Sánchez, a cuyo cargo estaba la revista *La Idea*. Del primero, dice el redactor en tono irónico, burlesco, que se trata de un “genio niño”, y del segundo, de un “niño genio”, que luego de contar sus chistes al transeúnte pedirán “Hágame dormir mamita”. Dos opciones habría para el transeúnte, se aventura el redactor a bromear: el reír a carcajadas de los dos o el soltarles una bofetada “para que no te tomen el pelo”. Curioso resulta pues es Carrera Andrade, precisamente, quien años más tarde será considerado el primer poeta ecuatoriano que superó con su obra la etapa modernista de la poesía local y una de las voces más importantes de la lírica

latinoamericana. *Caricatura*, en este texto, trata a los dos citados poetas como “chiquillos candorosos a quienes falta todavía muchos años para que se esfume de sus labios el perfume de la leche maternal y principien a asomar unas pequeñas cerditas que más tarde, según la opinión de probos peluqueros aspirarán al honorable nombre de bigotillo...”. “poetas de nuevo cuño -dice-, de un cuño hecho de lecturas mal digeridas y develados plagios en que lo único que ponen de la propia cosecha es la montaña de ripios y la red de palabras sin sentido que les dicta su lectura constante del diccionario, al cual, empero todavía no le cogen el hilo...”.

Como nos anuncian estos primeros ejemplos, las referencias al modernismo en literatura y el discurso de la modernidad que ofrece esa Francia ejemplar pueblan las páginas de *Caricatura*. No hay oportunidad desaprovechada para hablar de esta voluntad de aportar a la inserción de la sociedad quiteña (y ecuatoriana, *nacional*) en los linderos de la modernidad guiados por el modelo europeo y principalmente francés. Tampoco parece desaprovecharse la oportunidad para hablar de los parientes y amigos como los primeros y principales referentes de ese *ser moderno*.

Pero, ¿qué es ser moderno para el círculo de intelectuales de Quito, por entonces? Este ideal está íntimamente asociado con la idea de *lo nacional* y con los preceptos de los nacionalismos europeos, tanto es así que el 16 de febrero de 1919, *Caricatura* publica un artículo firmado por Augusto Terán, en el que los dos conceptos se muestran estrechamente vinculados: “Al hablar de Modernismo en música –dice-, comenzaré por decir que la última revolución del arte, es el resultado de una intensa agitación musical que en más de cuarenta años ha venido preocupando a toda Europa”. Resalta, para arrancar con su artículo, al llamado grupo de los cinco, con el compositor ruso Glinka y sus seguidores Dargomijsky, Balakyrev, Borodin, Moussorgsky como los representantes entregados a trabajar por el nacionalismo hasta el punto de influir en la producción musical en Francia:

La Francia que nunca se queda atrás en nada, sintió inmediatamente la necesidad de crear una música propia y característica de su patria. La Francia de entonces que ya iba librándose de la esclavitud a que fue sometida más de un siglo por las influencias extranjeras, aparece ahora apoyada en un gran número de sus hijos

preparados y en condiciones para no sólo producir música nacional como lo han hecho, sino también música propia de la época que va de acuerdo con la evolución del arte. (...) Hoy día, todas las Naciones del Continente Europeo y los Estados Unidos persiguen el nacionalismo en su expresión musical, pero todavía pocas son las que han alcanzado a ver la aurora de su ideal; fuera de Francia y Rusia que se encuentran hoy en el más glorioso apogeo de la música con representantes tales como el prodigioso y genial Debussy y el audaz Stravinsky... (...) Todo pueblo que tiene *cantos populares* propios de su alma, está más predispuesto que otro a poseer música nacional, pero para que esa música sea digna de la época es menester seguir la teoría del cerebro musical más grande que en los últimos cuarenta años ha visto la humanidad: el cerebro del maravilloso Claude Debussy...

Ese *ser moderno* por el que pugna *Caricatura*, al menos hasta el momento, en esta primera etapa, es el que brega por producir “música propia de la época que va de acuerdo con la evolución del arte”. Ser moderno es –recordemos de nuevo a Geertz– estar a tono con una época más allá de las fronteras territoriales de una nación. Más allá de lo que internamente pueda mostrarse *diferente*, de esos *otros* que habitan puertas adentro pero que más bien están fuera de sintonía con los tiempos. Ese *ser moderno* es el que advierte que “para que esa música sea digna de la época es menester seguir la teoría del cerebro musical de Debussy”. Es decir que, para consolidar una música nacional, cualquiera que esta sea, hay que ver hacia... ¡Francia!

Goetschel rescata lo que se publica en la edición No. 24 de *Caricatura*, del 9 de marzo de 1919, perteneciente aún a su primer momento:

“¡En Quito no hay vida nocturna!”, es el clamor de la Revista. Se citan las comidas literarias tan frecuentes en París y que hasta ese momento no se habían dado en Quito.

“Al hacer una apología del café: ‘aliciente del artista, pan del bohemio, veneno de viejos, brebaje de niños, fortaleza de las almas y refugio de las grandes nostalgias’, rememoran nostálgicamente ‘los inmortales cafés de Montmatre de la Rue de la Paix, des Italiens y otros miles...’. Protestan de que en Quito los cafés sean tugurios ‘donde campea el microbio como el mejor cliente’ y donde en lugar de orquesta ronca la servidumbre, ‘cual montón de carne y harapos en los ángulos más oscuros de la fonda’. Estos cafés cierran temprano, cuando más se los necesita. ‘y así estamos obligados a ser grandes católicos, porque todas las noches nos hacemos las cruces, como exclaman los salvajes anacoretas. Cuando la belleza humana pone en aprietos la eterna vocación de su vida’.

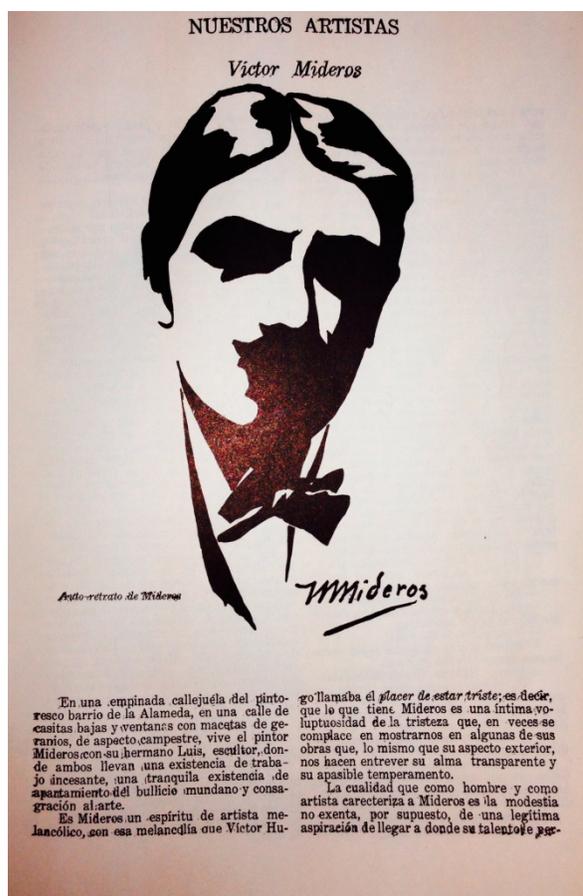
“Esta buena ciudad de Quito, ‘tan pacífica, tan mansa, tan humilde, tan católica y tan sucia. No evoluciona, no progresa’. Se trata de una ciudad ‘monorrítmica y tediosa’ que ‘no permite hacer una vida intensa’.” (Op. Cit.: 85-86).

La “vida intensa” de Europa es admirada en este corto artículo respaldado por una entrevista al compositor José Ignacio de Veintemilla, y que aparece antes de otro, algo más corto, que se constituye en una exaltación de Francia en la pluma de Ernest Renan, y cuya traducción al español, para publicación expresa en *Caricatura*, muestra el correlato del *deber ser* como ciudad, e incluso raya en el malinchismo. Un fragmento de dicho artículo dice:

Una ciencia pedantesca, una literatura sin gracia, una política mezquina, una sociedad sin resplandor, una nobleza sin espíritu, gentes sin educación, mandatarios sin palabra, no destronarán jamás el recuerdo de nuestra vieja sociedad francesa, tan brillante, tan encantadora, tan celosa en complacer. Cuando una nación que habla de seriedad y adelanto haya producido lo que nosotros con nuestra frivolidad de escritores, y tengan superiores a Pascal y Voltaire, científicos como d’Alembert y Lavoisier, una nobleza más elevada que la nuestra en los siglos XVII y XVIII, mujeres más encantadoras e importantes que aquellas que sonrieron a nuestra filosofía, un arranque más extraordinario que aquel de nuestra Revolución, cuando sean más fáciles en abrazar las nobles quimeras, cuando tengan más coraje, más comprensión de la vida, más valor en afrontar la muerte, cuando exista una sociedad más culta y espiritual que aquella de nuestros padres, entonces seríamos vencidos. Todavía no lo somos. Todavía no hemos perdido la admiración del mundo.

En la edición de *Caricatura* del 12 de enero de 1919, merece especial atención que, en tres páginas, se publica una entrevista al pintor ibarreño Víctor Mideros, cuando tenía 30 años. En ella se resalta su afán por viajar al extranjero. Se destaca su trayectoria, su obtención del Premio Municipal y del Premio del Salón Mariano Aguilera y la beca que el gobierno le ha ofrecido, entre otros datos anecdóticos. “No ha sido otra la aspiración de mi vida que la de ir al extranjero, por la necesidad que se impone en mí de visitar museos, conocer las obras maestras y los grandes pintores, vivir en un ambiente artístico para saturarme de él y hacer algún progreso, porque todo eso ayuda ¿verdad?”, es la respuesta que Mideros da al entrevistador cuando éste averigua sobre sus intenciones de obtener la beca. La primera de estas páginas está encabezada por un autorretrato de Mideros y al final de la entrevista, se lee el siguiente apunte: “Por el presente número podrán apreciar nuestros lectores los

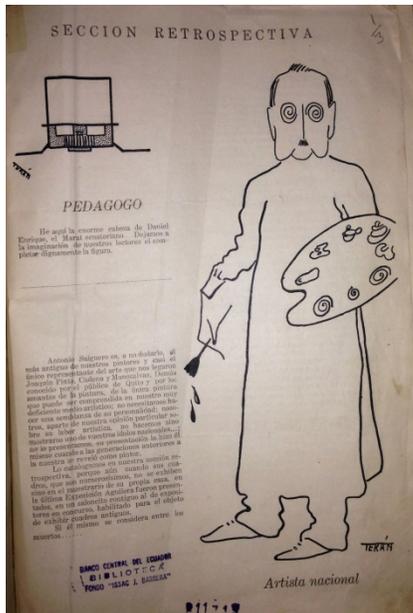
crecientes esfuerzos hechos para la realización de nuestro ideal, esto es, que “Caricatura” mejore cada día y ocupe el puesto que le corresponde en el periodismo nacional, para lo cual contamos con las colaboraciones de la más selecta intelectualidad ecuatoriana y de nuestros principales artistas”.



11. Víctor Mideros. *Caricatura*. 12 de enero 1919.

En efecto, los principales artistas que *Caricatura* considera merecedores de honores son los músicos de Conservatorio, seguidores del nacionalismo musical europeo, así como los pintores también formados bajo los sistemas educativos de las escuelas italianas y francesas, sobre todo. Son estos protagonistas de la vida cultural ecuatoriana los que garantizan a *Caricatura* su identidad y son ellos, con sus declaraciones y alabanzas al proyecto que significa el semanario, quienes les otorgaban garantías de identificación y sentido de pertenencia a la nación que se construía.

El discurso oficial, el discurso *verdadero* frente al campo artístico en el semanario giraba en torno al ideal moderno-nacionalista que en la América andina lo embanderaba el pueblo blanco-mestizo, como ya se ha dicho. En ese universo discursivo se inscribieron progresivamente elementos gráficos como correlato del texto escrito o de la oralidad predominantes. Aquí, algunas de las imágenes de artistas ecuatorianos en las páginas de la primera etapa de *Caricatura*:



12. Enrique Terán. *Antonio Salguero* Quintiliano Sánchez.



13. Fotografía anónima. Teodelinda Terán.



14. E. Terán. Carlos Amable O



15. E. Terán. J. I. de Veintimilla.



16. Terán. Sixto María Durán



17. H. Delgado E. Manuelita Gómez de la Torre.



18. Terán. Sixto M. Durán.



19. Kanela. Hans O. Wendt.



20. Terán. Inés de Tinajero.

Los músicos aparecían durante este período muy asociados con los artistas plásticos. En la página 7 del primer número de la revista, del 8 de diciembre de 1918, consta una entrevista al ya para entonces reconocidísimo pintor Camilo Egas, quien acababa de recibir el premio nacional del Salón Mariano Aguilera y confirmaba con su obra el aparecimiento de la corriente indigenista en la pintura ecuatoriana. Los dos entrevistadores, que firman con el seudónimo *Xiro Varela*, relatan con detalladas descripciones el taller de trabajo donde encuentran a Egas, como queriendo así caracterizar la línea artística del pintor, y permiten testimonios de Egas que denotan su manera de entender la relación *blanco-mestizo/indígena*:

Las paredes cubiertas de tapices polícromos: *ponchos*, telas y fajas comprados a los propios fabricantes: los indios; cascos de plumas de abigarrados colores, caprichosos collares hechos de alas de insectos, huesos de frutas, y fréjoles encarnados. Como complemento de este decorado, sus cuadros: unas bellísimas cabezas de indias, algunos bocetos de lienzos en preparación, y de otros ya ejecutados, unos pocos dibujos y unas interesantísimas cabezas de varias simpáticas muchachas de nuestra sociedad.

En primera instancia llama la atención la escritura en itálica de la palabra ‘ponchos’, quizás

distinguiéndola del castellano de uso extendido y reconociéndola como proveniente de una lengua considerada extranjera debido a su posible origen en el vocablo quechua *punchu*. Pero aún más llama la atención que al enumerar las prendas o tapices, se aclare que fueron comprados “a los propios fabricantes: los indios”. Tal parece que el haberlas comprado a los fabricantes indígenas le diera mérito al hecho de poseer esos artículos como parte del decorado de un taller privado de pintor. Pero no se trata de hilar demasiado fino con este análisis. Más adelante en el texto, los escritores hablan de los cuadros de Egas que encuentran en el sitio y resaltan, en primer lugar, “unas bellísimas cabezas de indias”, y pocas palabras después, destacan otras imágenes como “unas interesantísimas cabezas de varias simpáticas muchachas de nuestra sociedad”. La comparación entre las dos frases es inevitable, por su relación proxémica así como por su valor semántico, y permite concluir que las cabezas indígenas no pertenecen a mujeres de esa sociedad a la que se pertenecen los autores. Esas *otras* cabezas de indias son *bellísimas*. No son *simpáticas* las cabezas de indias ni resultan *interesantísimas*. Son solo bellísimas cabezas de indias. Y, lo que me parece más importante es la *separación* que marca el escritor al hablar de esas simpáticas muchachas “de nuestra sociedad”, pues la noción de pertenencia que sugiere es, de por sí, una forma de exclusión. Vuelve a percibirse aquella idea de separación entre lo que pertenece al plano de lo intelectual -que es el autor de la revista y de la entrevista al pintor- y ese otro de lo no intelectual, de lo que es observado, del cual se habla o se imagina, al cual se califica o se describe de acuerdo a una idea unilateral, ese otro que pasiva y silenciosamente provoca sorpresa, admiración.

En general, las respuestas que da Egas a los cuestionamientos de los entrevistadores son un recuento de su carrera, de su formación en Roma, Madrid y París, de sus becas, de sus premios, de su regreso a Ecuador en 1915, de su incursión desde entonces en el *género indio*, el mismo que sería el que lo consagró, con obras como *Las floristas*, *El san Juanito*, *Los sahumeriantes*, con la cual ganó, precisamente, el Mariano Aguilera, etcétera.

Blanca Muratorio sostiene que la idea de *lo indígena* en los períodos comprendidos entre la llegada de los europeos y la actualidad ha estado atada fuertemente a ese constante

ejercicio de *imagería* de *lo indígena*, y por eso otorga crucial importancia a distinguir las circunstancias de poder que se configuraron en las dinámicas sociales y las *polivalentes imágenes del Indio* que se construyen de acuerdo a las influencias variables provenientes de Europa. Estas imágenes se convertirían –dice- en capital cultural que “en distintos períodos históricos sirven a los intereses de los imageros, ya sean estos etnógrafos, viajeros extranjeros, misioneros, intelectuales, artistas, políticos, miembros de la burguesía en el poder, u otros representantes del Estado-nación (Op. Cit.11).

Si por una parte identificamos al costumbrismo iconográfico del siglo XIX<sup>24</sup>, en el territorio ecuatoriano, situado en un tiempo de luchas por la independencia, de configuración de las primeras formas republicanas con profundos vaivenes entre posturas conservadoras –unas más radicales que otras- y bajo una fuerte influencia del romanticismo europeo post Revolución Francesa, por otra parte, ya en el siglo XX irrumpen con fuerza formas de representación vinculadas con las actividades de los medios de comunicación, cuya función social se evidencia con inusitada vehemencia en las sociedades urbanas de Quito y Guayaquil. Es curioso notar el paralelismo con el que surgen el indigenismo en la pintura ecuatoriana y la revista *Caricatura*, considerada la primera publicación que cuenta con un recurso gráfico para acompañar sus líneas de opinión. Curioso resulta, además y sobre todo, que en sus páginas no se encuentre un lugar en el cual ubicar los motivos indigenistas que habitaban el oficio del arte de entonces -sino solo escuetamente en dos imágenes extraídas para este estudio y publicadas el 20 de marzo de 1921<sup>25</sup>-, y que se concentren sus temas en la exaltación personalizada del artista y de su entorno aristocrático o en sus más afrancesados laureles. O, en mucho mayor grado, en un blanqueamiento de los cuerpos indígenas y de sus prácticas, es decir, en un proceso de *traducción*.

---

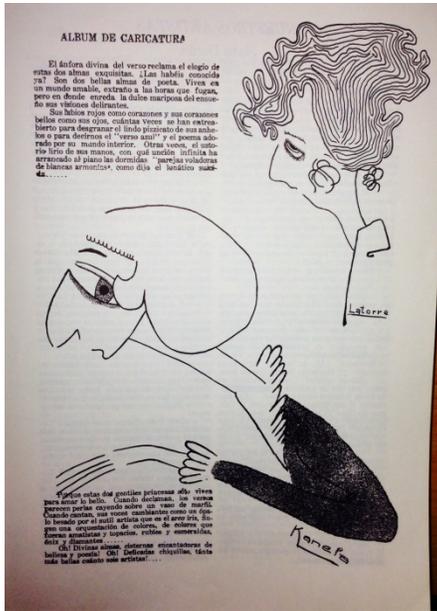
<sup>24</sup> Se incluyen aquí a las imágenes de Joaquín Pinto y a las de Juan Agustín Guerrero, pero también a las de la colección del francés Ernest Charton, que recoge impresiones costumbristas de mediados del siglo XIX. Las tres, además de la colección del pintor Ramón Salas, son consideradas por Alfonso Ortiz Crespo las principales fuentes visuales representativas del costumbrismo decimonónico en el Ecuador.

<sup>25</sup> Me refiero a las imágenes que ilustran dos personajes indígenas: la primera es una figura titulada *Indio americano*, que alude a la escultura del artista Antonio Salgado, y la segunda corresponde a una pintura de C. Anibal Egas, titulada *La Raza*. Las dos muestran a dos indígenas, varón y mujer, respectivamente, con carácter más bien realista, sin alusión alguna a la ironía o a la hipérbole de la caricatura, sino, más bien, siendo fiel al modelo original. Las dos imágenes son parte del cuarto momento que analizo más adelante.

### **La mujer ideal, la mujer “de nuestra sociedad”**

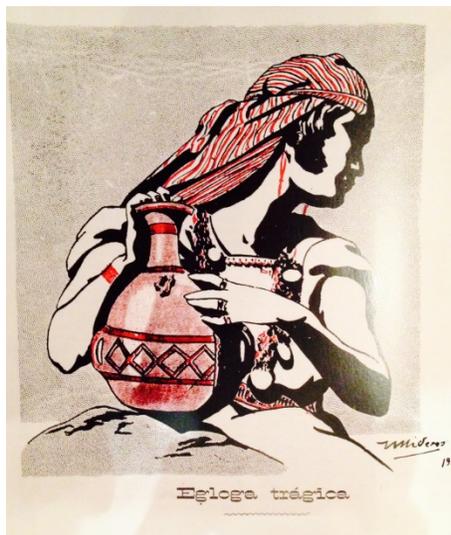
Mientras a Guerrero –y más adelante a Pinto y otros representantes menores del costumbrismo- debemos las que podrían ser consideradas las primeras imágenes de músicos o de actividades sociales que incluyen elementos musicales -lo que habla de su profundo interés por las expresiones musicales indígenas, algunas de cuyas muestras transcribió y reunió en sus fundamentales escritos-, en *Caricatura* queda manifiesta la casi absoluta ausencia del mundo indígena para ceder sitio a las imágenes urbanas modernas. Si hubo escasas representaciones de indígenas en las páginas de *Caricatura*, y si cuando las hubo estas respondieron a esta suerte de *traducción* de las formas originales a imágenes estilizadas o folclorizadas para gusto de las élites, veamos lo que presenta la revista como modelo de *mujer*, pues es reiterativa la presencia de modelos femeninos en *Caricatura*, relacionados con la idea de la mujer como protagonista de ciertas dinámicas urbanas, para hablar de temas asociados, en su mayoría, con actividades culturales.

En el segundo número del semanario, del 15 de diciembre de 1918, nuevos temas muestran la vena musical de su línea editorial, tan marcada durante esta primera fase. En esta edición se anuncia la inauguración de un espacio dedicado específicamente a las caricaturas, bautizado como “Álbum de Caricatura”, y las primeras retratadas son dos artistas, músicas, mujeres... pero las dos no están identificadas en ningún renglón. Esta característica se mantiene a lo largo de las ediciones siguientes en varias de las representaciones gráficas de *mujer*. Constan, eso sí, las firmas de los dos respectivos caricaturistas.



21. Latorre y Canela. Caricaturas de mujeres anónimas.

En la siguiente imagen, un dibujo del pintor Víctor Mideros, publicado con el nombre *Égloga trágica* en el número 7 de *Caricatura*, el 26 de enero de 1919, que representa la novela homónima del narrador modernista Gonzalo Zaldumbide, escrita desde 1909 y publicada por fragmentos a lo largo de aquella década hasta su publicación definitiva, en 1956:



22. Víctor Mideros. *Égloga trágica*.

Zaldumbide terminó la escritura de su novela en Ecuador, luego de haber permanecido en Europa durante varios años, y esta gráfica de Mideros, en un intento de representar a Marta, la protagonista del drama de la novela, es una de las primeras que muestran a un modelo de mujer en *Caricatura*. Y no se trata, como podrá probar el lector, de una caricatura, sino, más bien, de un dibujo, una ilustración que posee intención de movimiento y líneas que coquetean con el realismo. Pero, antes de atrevernos a conclusiones, veamos cómo se presenta a la mujer en adelante, durante este primer momento de *Caricatura*: en la misma edición del 26 de enero, Camilo Egas publica este rostro acompañado de un texto que idealiza en tono romántico a la mujer:



23. Camilo Egas. *Mujer*.

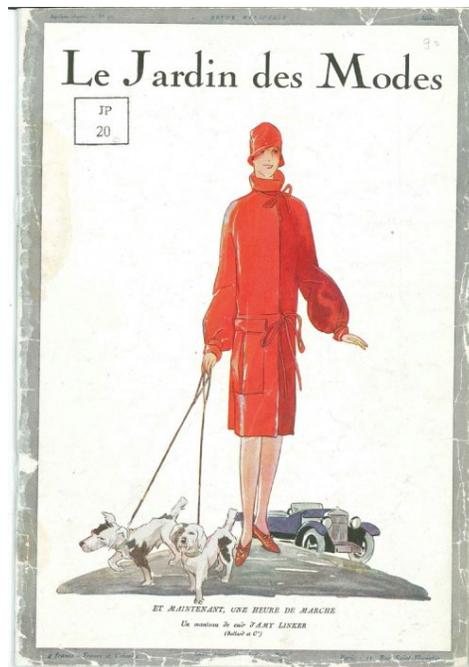
Nuevamente, se trata de una mujer anónima, prototipo de esa belleza de las “almas vírgenes”, y capaz de ocasionar “el delirio romántico de los espíritus selectos, de los poetas sensitivos y de los iluminados por el sentido estático de la perfección”. Cabe, entonces, preguntarnos ¿a quién se refiere *Caricatura* –aun sin nombrarlos explícitamente– con esos no poetas, ni sensitivos ni iluminados a quienes omite en sus líneas?

No es el objetivo de este análisis tratar el tema de género y, por lo tanto, no se ensayarán reflexiones alrededor de los tipos de *mujer* en *Caricatura* en ese sentido. El problema que merece el abordaje de la mujer en la revista es el de *clase* y *etnicidad*. La mujer se incorpora al discurso de *Caricatura* como modelo de belleza, glamur, inteligencia y espiritualidad, pero, sobre todo, representa una condición de *clase*. Una vez más, preguntémosnos cuáles son los tipos de mujer omitidos, separados o excluidos en *Caricatura*, y diremos que toda respuesta nos lleva al mismo destino: la mujer indígena, la mujer inculta, la mujer ordinaria y sin estilo, la menos parecida al estereotipo de la mujer sofisticada modelada por la estética moderna. Y la separación no es solamente una consecuencia de un problema étnico, pues lo étnico tiene que ver, directamente en el Ecuador de la época, con una condición de *clase*, ya que la colonia instituyó, como habíamos visto, una dinámica de acceso a la sociedad ligada con las posturas nacionalistas, modernizantes y civilizatorias que embanderó la población blanco-mestiza de Quito y del país. La mujer de Mideros es en apariencia una aproximación a lo indígena, según nos lo dice el pondo que estrecha entre sus manos, el pañuelo rodeando la cabeza, la vestimenta, las hileras rojas que caen desde sus orejas y la que rodea su muñeca derecha, como ornamentos femeninos tradicionales. Sin embargo, las líneas que definen los movimientos del dibujo estilizan la figura y hacen dudar sobre la condición étnica del personaje.

La mujer de Egas, en cambio, es sin duda un prototipo de la mujer urbana, moderna, con estilo europeo muy similar a los que aparecieron en las revistas de moda por excelencia en aquellos años, como *Le jardin des modes*, creada por Lucien Vogel, en 1922, y destinada a mostrar diseños de grandes ilustradores; la afamada *Vogue* y otras como *Les Éléances Parisiennes*, *La Gazette du Bon Ton*, *Art Goût Beauté*:



24. Paul Meras. *Eloge de la Cape Fashion*. Ilustración de 1914, en *La Gazette du Bon ton*.



25. Portada de *Les Jardin des modes* (1922)



26. *Un Chapeau de ruban pour l'été*. Mujer en *La Gazzette du bon ton* (1912).

Vistas así las cosas, la propuesta microhistoria podría ser evidente si mostramos las formas de constitución de *clase* y los grupos sociales dispuestos en el panorama de entonces, luego de que el proyecto nacional criollo fundara la República en medio de una aguda fragmentación regional, y de que se suscitara el divorcio entre las élites blancas europeizadas y el resto de la población. Esto habría supuesto la continuidad de la tradición colonial aristocratizante y los privilegios malinchistas otorgados a los orígenes europeos en desmedro de lo *indígena*, lo cual “fue una constante a todo lo largo del siglo XIX e inicios del siglo XX” (Checa: 2004).

Las mujeres que se presentan a continuación, Teodelinda Terán y Manuelita Gómez de la Torre son, como lo muestran las gráficas, mujeres de esa “nuestra sociedad”, mujeres *de clase*.



27. (Izq.) Primera de tres páginas dedicadas a una entrevista a la chelista Teodelinda Terán, hermana de Enrique Terán, cofundador de *Caricatura*, y publicada el 1 de enero de 1919.
28. (Der.) Semblanza de la violinista Manuelita Gómez de la Torre, alumna del maestro Pedro Paz, publicada el 11 de mayo de 1919.

Pero, pongamos esta reflexión en contexto más amplio con el propósito de reforzar los últimos argumentos: en la edición del 22 de junio de 1919, *Caricatura* titula un artículo firmado por J. Trajano Mera como *Tipos y escenas de mi tierra*. La historia relata el viaje anecdótico de una supuesta familia urbana al campo, y en el trájín de armar dicho viaje podemos tener una imagen de las relaciones de *clase* e incluso de *etnia* que se mantenían en la época y de los tipos, precisamente, ajustados a los roles sociales y a las normas jerárquicas en lo cotidiano. La familia de Don Braulio Pedernales está conformada por:

el marido, la mujer, una suegra, una cuñada, seis chiquillos, la nodriza, dos criadas. El paje, la cocinera y el *guasicama*, amén de un perrillo faldero, dos gatos, una lora y un canario; y cuando se añade que la suegra pesa docientas libras, que la Señora está en cinta, que la cuñada sufre de los nervios, que de los chiquillos, el menor está de pechos, mientras que el mayorcito apenas cuenta diez años y que la gente de servicio no sabe montar a caballo... (sic).

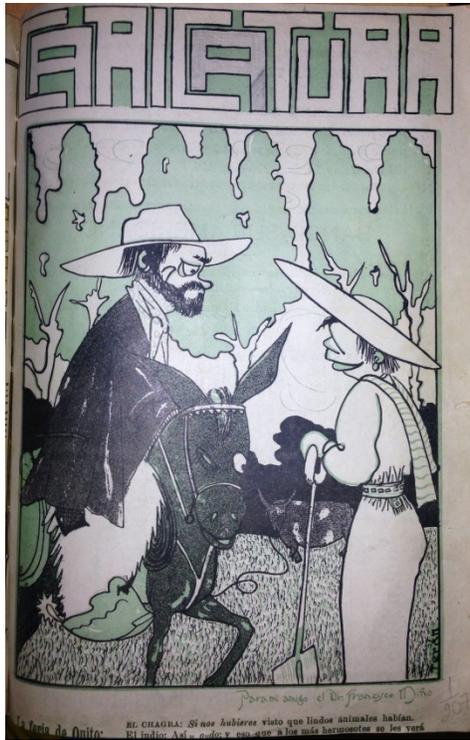
Esta es la presentación de los personajes del relato, en la cual no se toma en cuenta siquiera a un número indeterminado de indígenas que sí aparecen, casi accidentalmente, líneas más adelante. No hay, como podemos ver, ninguna intención de separación de la mujer por

asuntos de género sino, quizás, por cuestiones vinculadas con la o las funciones sociales que le habrían sido atribuidas por entonces. Con ellos, el lector presume lo que se avecina: “Para las criadas y la cocinera no ha habido caballos ni monturas sino mulas y albardas. Allá se las hayan, y allá se las arreglen para llevar, la una al perrito faldero, la otra a los dos gatos que maúllan dentro de su saco, y la otra finalmente el cestito de la lora y la jaula del canario”.

El pasaje relatado tiene un final predecible, apropiado para la dosis de humor que pretende el texto, y deja viva una estampa que nos ilustra las relaciones de *clase* y *etnia* que se mantenían como parte de un discurso dominante incluso aceptado por los afanes nacionalistas. Mujer e indio, dos figuras que en este primer momento nos dan claras pistas de cómo se establecen las relaciones de clase y cómo se construye la figura de *lo indígena* en el discurso de *Caricatura*.

Para denotar lo complejo del problema de reconocimiento entre el sujeto blanco-mestizo y ese *otro* que no lo es, resulta llamativa la portada de la edición del 1º de junio de 1919, en la que se contraponen los estereotipos del *chagra* y del *indio*, dejando ver la importancia de la función social, en este caso vinculada con el trabajo, para determinar la noción de *clase* que los determina.

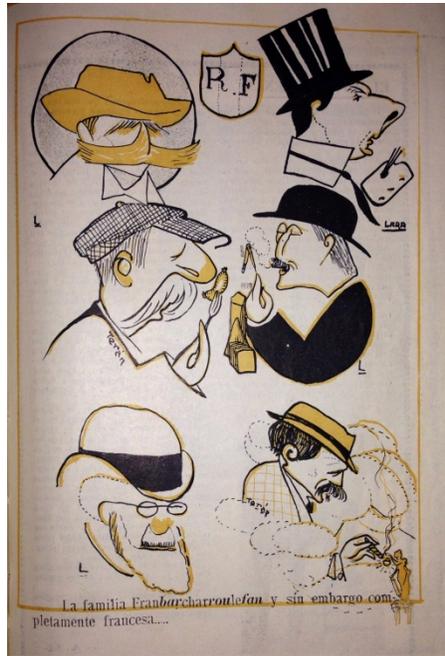
Son dos caricaturas que representan con claridad dos posiciones distintas en la escala social de la época. Se diferencian por su apariencia física, por los elementos que acompañan a cada uno de los personajes (el caballo y la pala) y que denotan una asociación con sus respectivos oficios: el uno encargado del cuidado del ganado y el otro, del trabajo de siembra y cultivo en la tierra; así como por su disposición en el cuadro: la mirada del *chagra* se dirige a la del indio desde arriba, y a pesar de que se evidencia una cierta complicidad en el diálogo que consta debajo de la imagen, es clara la connotación jerárquica que se pretende mostrar:



29. Terán. Portada 1 de junio de 1919.

### Segundo momento

Luego de este viaje de tipos y relaciones, veamos lo que publica *Caricatura* el 13 de julio de 1919, fecha en la que ubicamos el inicio de un segundo momento caracterizado por los tipos, alejado considerablemente de la imagen relacionada con lo musical, y establezcamos una comparación con las imágenes previas publicadas durante el primer momento:



30. Tipos franceses. 13 de julio de 1919, *Caricatura*.



31. Tipos de mujer colombiana. 10 de agosto 1919, *Caricatura*.



32. Rostros de mujer. 7 de septiembre de 1919, *Caricatura*.



33. Nicolás Delgado. Modelo de mujer (Rojo y negro). 7 de septiembre, *Caricatura*.

El traslado temático que se registra en las gráficas, del primero al segundo momentos: desde los motivos más bien dedicados a la vida cultural y musical y a sus personajes referenciales, sobre todo, hacia los modelos o tipos, permite probar ya directamente los mecanismos de distinción que exhiben los discursos de la revista con toda frontalidad. No está oculta la continuidad estilística de las imágenes del primero al segundo momento, ni su clara similitud, casi mimética, con el estilo que imponen las revistas de moda francesas que he citado. Es más, existe una orientación evidente en cuanto a las prácticas que representan el estilo de vida parisino por excelencia. Existe, a decir de Bourdieu, una cuestión de *gusto* que funciona como una *disposición* o como algo adquirido, “para establecer o marcar unas diferencias mediante una operación de *distinción* que no es (o no necesariamente es) un conocimiento *distinto*, en el sentido de Leibniz, puesto que asegura el reconocimiento (en el sentido ordinario del término) del objeto sin implicar el conocimiento de los rasgos distintivos que lo definen en propiedad” (Bourdieu: 2000: pp. 477-494). Se trata de un sentido de orientación de las prácticas sociales, se trata de hacer notar las diferencias sin ser demasiado explícitos, asumiéndolas como algo natural, como algo que viene de antes, que no depende de la autoría presente (en este caso de los autores de *Caricatura*), sino que sencillamente *son así*, pues son formas de clasificación que funcionan más allá de lo consciente y de lo voluntario:

...orientando prácticamente las prácticas, esconden lo que se denomina injustamente unos *valores* en los gestos más automáticos o en las técnicas del cuerpo más insignificantes en apariencia, como los movimientos de las manos o las maneras de andar, de sentarse o de sonarse, las maneras de poner la boca al comer o al hablar, y ofrecen los principios más fundamentales de la construcción y de la evaluación del mundo social (Op. Cit.).

Por ejemplo, en un poema graficado con dibujos en los cuales se distingue con claridad una diferencia de carácter clasista entre la imagen de la *chola* y la de su *patrona*. El poema ilustrado retrata un domingo de Misa y cuenta con tres imágenes principales en las que se contraponen la figura de la patrona y la “niña endomingada”, en el segmento superior de la página, frente a la imagen de “la chola”, en el segmento inferior.



34. Página del 9 de noviembre de 1919. *Caricatura*.

La relación se establece mediante las funciones, roles o responsabilidades que se otorga a cada personaje: la niña endomingada, luciendo galas que no son las del diario, va apurada a Misa; la chola -con su largo vestido y una trenza que puede ser, como no, característica indígena, aunque sabemos que el estigma nos lleva a inclinarnos hacia la primera opción- se encarga del aseo de la casa y de la cocina, mientras que la patrona lanza órdenes.

El 14 de septiembre, un texto titulado *¡A comer con música!*, que pretende un tono humorístico sobre la base de juegos fonéticos, nos revela un posicionamiento de clase mediante el muestreo de cuáles son los referentes musicales para un redactor de *Caricatura* y, como consecuencia, para sus fundadores y directores. Volvemos la mirada a la idea de

orientar las prácticas sociales a través de la exposición de un gusto que, aunque aparece como particular, proviene de toda una referencia de modernismo heredada o arrancada de Europa. Se trata de un relato que ficciona una serie de recomendaciones para una cena en un restaurante de clase alta y está escrito a propósito de los *dinner-concert*, encuentros organizados por el grupo fundador del semanario en varias ocasiones y en los que participaban varios de sus amigos y escuchaban a algunos de los músicos tocar en vivo. Estas reuniones congregaban, según las reseñas de *Caricatura*, a representantes de la élite artística y cultural de la capital con el propósito de departir sobre temas culturales de la ciudad, de Europa y de cuanto se conociera, y para consumir bocadillos y bebidas mientras se hacía vida social. Vamos a extraer tres párrafos de este artículo para comprender las connotaciones que nos ofrece:

Lector; si tienes hambre, lo más *Saint-Saëns* que puedes hacer es meterte en un restaurant, sea para *Mozart* o sea para *Suppé*, y llamar al camarero, pero tienes que llamarlo fuerte porque si no, no te *Audrán*.

En la mesa, no te *Schubert* los dedos aunque te gusten las viandas. Esto es muy poco *Bellini* y da una triste idea de una persona, un día que me *Chapí* un dedo me llamaron sucio, y desde entonces no aconsejo a nadie que se los *Chopin*.

Si en el restaurante, al final de la comida, se armase bronca en alguna mesa vecina, *Calleja* y no digas nada, y *Marchetti* de *Rossini* sin *Paganini* la cuenta, pues no debes ignorar que *Arrigo-Boito* ganancia de pescadores.

No te importe, pues, que *Albeniz* el camarero a cobrarte la comida se quede *Bizet* al notar tu desaparición y empiece a gritar “¡*Pucini* con el hombre! ¡No me gusta que *Beethoven* el pelo! (sic).

De acuerdo con los conceptos relacionales de Bourdieu según los cuales son las redes o los lazos, tanto materiales como simbólicos, que se pueden forjar en medio de redes sociales los que determinan con certeza el objeto social, podemos obtener nuestras primeras pruebas de cómo se establecieron los *campos* sobre los cuales apareció *Caricatura*. La constitución de una condición de élite o la difusión social de esta condición como marca de distinción ha sido dada por la acumulación de un capital cultural, en el mismo sentido en el que lo trata Bourdieu, pues esa posición social ha sido ganada en función del capital cultural que ese grupo social se ha fabricado y se ha autoimpuesto, con el fin de

garantizarse a sí mismo una estabilidad institucional amparada en las respectivas funciones sociales de sus propios miembros (periodistas, intelectuales, músicos, artistas, escritores, etcétera...). Pero enseguida, se ha configurado una estructura estandarizada de percepción del mundo exterior: una comprensión modélica de lo que es o debe ser el *ser nacional*, de lo que es o debe ser el *ser moderno*, de los que significa ser un *nacionalista*, de lo que conlleva ir al ritmo al que van los tiempos en los que se vive (Bourdieu: 2010).

Pues aquí, en aquel que tiene el discurso, y más profundamente, *detenta* la palabra, se reúne todo el lenguaje. A esta pregunta nietzscheana: ¿quién habla? Responde Mallarmé y no deja de retomar su respuesta al decir que quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma –no el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario. (Foucault: (2002) [1968])

Todo este conjunto de aseveraciones socializadas, convertidas en pactos sociales tácitos que delinear el comportamiento de una sociedad urbana desde las decisiones ‘ejemplificadoras’ de su grupo de élite, todos estos *habitus* se encargan de posicionar un complejo discursivo que legitima lo trabajado con anterioridad y logrado casi inconscientemente, desde la perspectiva del gran cuerpo social. Ese complejo discursivo se constituye, como si se tratara de un acto mágico sin autores visibles, en un sistema de verdades que ha dispuesto los elementos de su entorno en dos estadios: el de lo verdadero y el de lo falso. El que los constituye como grupo social y los ubica en un posicionamiento, en una clase, y del otro lado, aquel que recoge todo lo desechable, lo inservible o, en algunos casos, lo utilitario. Lo que no pertenece a su clase pero puede servirle para algo.

Bastan las cuatro imágenes seleccionadas publicadas durante este segundo momento para definir el cariz predominante de la voz autoral de *Caricatura*. A pesar de ser este momento tan corto, considero que en él se concentra la frontalidad del discurso de la revista en adelante, con respecto a sus posturas frente al *deber ser* de la sociedad moderna quiteña, a la cual creen pertenecerse los adalides de la publicación, incluso mostrándose como portavoces de esos pasos hacia la vida moderna. Este momento nos da la clave para comprender cuál es el tipo de *ser moderno* que diseña el imaginario de *Caricatura*. El tema

constante de este momento pasa por definir a los tipos de ciudadano *culto*, *civilizado*, de *clase*, y por ratificar la pretensión de construir ese estilo de vida urbana ideal cuya referencia proviene del estilo de vida parisino. Estas cuatro imágenes bastan para comprender a este segundo momento como aquel en el que se propone esa idea del *deber ser* del ciudadano *civilizado*, moderno, y que, en consecuencia, deja implícito el hecho de que hay otros sujetos *nacionales* que no pertenecen al mismo grupo social, que no se adhieren a los ideales de la vida moderna, a esa élite privilegiada de intelectuales que parecieran querer reclutar con sus publicaciones solamente a sus iguales, a los de su *clase*, al pueblo *culto* de Quito.

### **Tercer momento**

Entre diciembre de 1919 y mayo de 1920, aproximadamente, *Caricatura* brinda mayor atención a temas conflictivos en cuanto al compromiso con su postura política. Decae el uso de imágenes considerablemente. Los hechos que se muestran están atados a la coyuntura nacional y están tratados de tal manera que nos permiten evidenciar las profundas connotaciones discriminatorias y frontales argumentos racistas de *Caricatura*, que denigran al indio hasta llegar a compararlo con los perros callejeros de la ciudad. A continuación, analizaremos dos textos que considero los más relevantes del período y que nos eximen de profundizar en otros detalles menores:

En 1920, son relevantes dos expresiones frontales de racismo, la primera relacionada con un levantamiento indígena acaecido en la serrana ciudad de Latacunga, entre febrero y marzo, y otra más, que recoge estampas de la cotidianidad quiteña en el segmento *De la vida que pasa*, del 18 de abril. En relación con el levantamiento indígena, el autor del artículo dice, en la edición del 7 de marzo de dicho año:

Uno de los diarios, con el sugestivo título de “Los sucesos de Latacunga” escrito en grandes caracteres, nos trae la noticia de un formidable levantamiento de indios, y concluye como terminan siempre los artículos de nuestros periódicos, haciendo notar al Gobierno la gravedad del asunto (para ellos todos los asuntos son graves) y pidiendo se tomen las medidas conducentes para salvar la angustiosa situación.

He aquí un tema muy hermoso para divagaciones suporíferas.

Y aun cuando, mucho se ha hablado sobre esa raza degenerada e imbécil, creo que nadie se ha preocupado todavía de clasificarlos, es decir de definirlos y agruparlos a alguna de las especies conocidas. Porque en verdad, estos seres bien pueden pertenecer a la especie humana, como también a la de cualquier otra de animales irracionales.

Bien puede ser que sólo sea un mamífero curioso, domesticable y muy útil, que muchas veces reemplaza con ventaja en sus servicios al hermano buey y al hermano burro.

Nota: También recibe palos sin quejarse.

Y, de ser así, creemos absurdo que se le quiera conceder responsabilidades, enjuiciar y castigar con penas inventadas por hombres. Sería tan ridículo como condenar a unos cuantos años de reclusión en una celda de la Penitenciaría a un oso, un tigre o un cocodrilo porque se han comido un hombre.

Pero supongamos la hipótesis contraria: *si los indios fueran hombres?*

Quizás en otra ocasión hablemos de este asunto, que usted lector, ya debe estar cansado de pasar sus ojos sobre tanta nadería...

FLORENCIO SPADA.

Luego de leer este artículo, es inevitable notar la doble perspectiva que plantea el autor haciendo ejercicio de su modo de ver *lo indígena* frente a su aparente adhesión al lugar de la representación política, es decir, al gobierno, al ente que garantiza la armonía de la nación. Porque, aunque el texto aparente ser un simple escrito de humor, de voz personal, posee un tinte ideológico poderoso. Sus líneas evidencian su propia toma de postura política y al mismo tiempo dan luces para comprender el discurso ideológico de la élite a la que él se pertenece (¿intelectuales? ¿artistas? ¿políticos? ¿escritores?), aun cuando firme con seudónimo -cosa muy común por entonces-; el espacio que ocupa su voz en un medio como *Caricatura*, con cierta trayectoria, es importante para la generación de opinión pública en una ciudad como Quito. El tono de sátira, pero también la contextualización de acuerdo con el acontecimiento político ocurrido en Latacunga, configuran un acto político que minimiza hasta la anulación las acciones del pueblo indígena levantado en protesta. Pero, esa dualidad que nos muestra el texto del redactor esconde además una marcada y algo paradójica actitud de condescendencia para con el indio -claro, si la posibilidad de que se lo clasificara como parte de los seres humanos fuera real para el *autor* y para la revista, que para el caso vienen a ser lo mismo-, cuando *reconoce* que por lo menos esos “seres”

podrían merecer una clasificación, una definición, una agrupación, pero no con propósitos de equidad de ningún tipo sino, más bien, de hallarles utilidad práctica para el servicio a los blanco-mestizos. El investigador Andrés Guerrero, en su artículo “Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la ‘desgraciada raza indígena’ a fines del siglo XIX” (Muratorio: 199), comenta sobre comportamientos similares para mirar al indígena y los llama “estrategia de condescendencia”, una conducta extendida y dirigida hacia quienes son vistos como “los inferiores, una moral ante los infrahumanos étnicos y de clase: la magnanimidad *-noblesse oblige-* de ‘tratar a los indios como a seres humanos’”, dice. Es mediante el uso de esa estrategia de condescendencia que el autor da el giro final a su artículo, pues es notable también la diferenciación que plantea entre la posibilidad de que los indios sean parte de la especie humana y, más adelante, que sean hombres. Lo uno, al parecer, excluiría a lo otro. La especie humana, categoría más amplia en apariencia para esta figura de *autor*, podría congregar indios sin que por ello estos sean hombres.

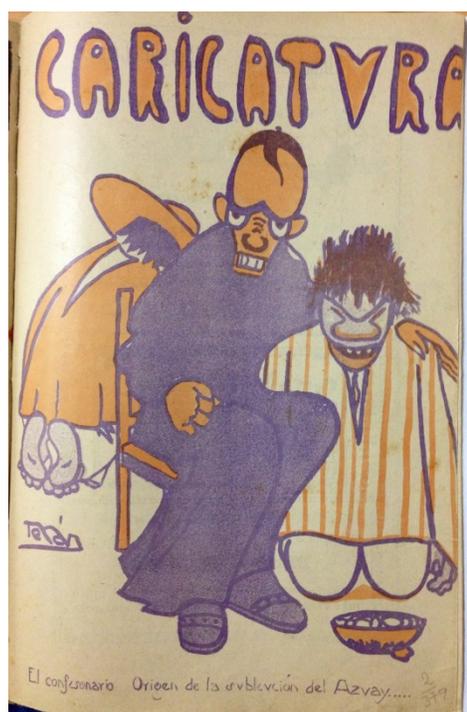
Ahora pasemos a analizar un fragmento del texto perteneciente al segmento *De la vida que pasa*, del autor Jorge Díez, quien firma con el seudónimo de Alonso Quijano, y dedica su artículo a los canes:

...de la más ínfima clase social entre el mundo perruno, a los perros vagabundos, a los perros sin dueño, a los perros miserables y a los perros hambrientos, que, como sus hermanos, los indios, arrastran sus vidas lamentables, resignadamente por los lugares más inmundos.

Parece ser que también los perros pertenecieran a esa raza vencida y envilecida hoy, y otro tiempo poderosa y fuerte, pero con la ventaja de que los perros son más inteligentes, más buenos, más libres que los indios, y sobre todo, de que no saben todavía beber aguardiente.

Atendamos al hecho de que los protagonistas del texto son los animales, y que los indios son tan solo un aditamento que cumple la función de reforzar el enaltecimiento a los perros, o describirlos de mejor manera a través del símil. También se percibe aquella estrategia de condescendencia en este párrafo último cuando el escritor vanagloria un pasado de la raza indígena y lo ensalza.

La portada del número de marras –aunque hace alusión a un levantamiento indígena posteriormente ocurrido, esta vez en la provincia sureña del Azuay- revela una escena que legitima el poder institucional de la iglesia católica y su lazo estrecho con el Estado, al mostrar lo que, evidentemente para el pueblo urbanocéntrico y para la élite política aparecería como lo ideal, después de que se diera un levantamiento indígena: el arrepentimiento, la confesión de la falta, la penitencia o el escarmiento, y el perdón.



35. Terán. Portada del 7 de marzo de 1920.

Pero, volvemos a la idea planteada por Muratorio cuando sostiene que los modelos de nación están compuestos por una inmensa dosis de imaginación mediante la cual se construirían los distintos elementos necesarios para consolidar la cohesión, tanto territorial como política y simbólica, del estado-nación en ciernes. Y lo hacemos porque este acto de imaginación es, a decir de Muratorio, el productor de las representaciones de *lo indígena* en cada momento histórico. *Caricatura* también sería, siguiendo a la investigadora, un repositorio de voces de imagineros. El que imagina al indio como un ser que está fuera de la clasificación conocida, como una criatura hermanada con los perros callejeros e incluso

menos inteligente que ellos, como un grupo amorfo de alcohólicos, ociosos e ignorantes, está desplazando al indígena y a todo lo que tuviera que ver con él, al plano de la anomia, en el sentido de que no pertenece a una clase, no es parte de la sociedad a menos que sea para cumplir con labores de servicio a sus miembros reconocidos. Con esa prohibición de reconocimiento social y, por lo tanto, de identificación-identidad, la sociedad blanco-mestiza y su discurso cada vez más posicionado como dominante en el proceso de configuración de la nación ecuatoriana, está cercenando la existencia social de *lo indígena*.

La noción de *clase* aparece aquí con contundencia cuando probamos que este desplazamiento que hace el blanco-mestizo con el indio, para marginarlo en el anonimato o en la absoluta negación, es un factor que afianza la hegemonía de los círculos sociales dominantes representados, en primera instancia, por el mestizo, el ciudadano urbano, moderno y culto, y después ya, por la unción política con que se ha investido a la autoridad nacional, en este caso, al presidente, a su gobierno.

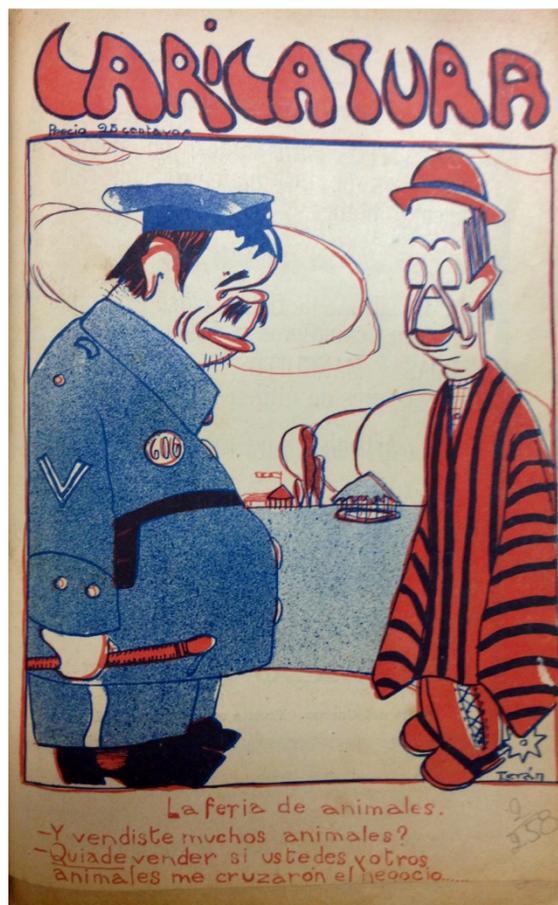
La influencia del modernismo en el liberalismo criollo margina a los Indios reales relegándolos al espacio salvaje o a la vigilancia claustrofóbica de las haciendas, mientras los blanco-mestizos de Quito y Guayaquil compiten en la conformación de una nación "civilizada" de acuerdo a modelos europeos. Pero es en ese nacionalismo, frente a Europa y ocasionalmente como forma de autolegitimación interna, que las imágenes del Indio inventado así como los silencios sobre la realidad indígena reaparecen periódicamente en toda su polivalencia y para servir a los distintos intereses sociales y políticos de los grupos dominantes hasta el presente. (Op. Cit. 14-15).

*Caricatura* pone de manifiesto en este tercer momento una clara línea de exclusión de *lo indígena* en sus páginas, de racismo frontal, como lo demuestran las citas que líneas arriba se han hecho. Con la complacencia de sus directores ante escritos como los citados en estas páginas, *Caricatura* se empieza a insertar en una forma de ver a la sociedad quiteña y a sus prácticas sociales, económicas, políticas y culturales, como el prototipo de lo moderno; de esta manera se vuelve parte de los entramados que construyen un *campo*, otra vez en el sentido bourdiano, dentro del cual se naturalizan las nociones de raza inferior, de servidumbre o de anulación absoluta ante la tarea de diseñar una nación. Así, *Caricatura*

toma partido por el diseño de esa nación sin indios o con indios sometidos al discurso dominante, de modo que la verdad nacional sea constituida únicamente por aquello que si sea merecedor de considerarse *moderno*. En este campo confluyen intereses comunes que se reconocen a través de lo que constantemente han prohibido, han rechazado o han calificado con la etiqueta de la falsedad. Este campo al que me refiero, y que va perfilando también a *Caricatura* como protagonista, así como a sus plumas, es el que nos permite comprender cómo se está edificando el complejo discursivo alrededor de estos intereses comunes, y alrededor de la idea de *música nacional*, específicamente. Un aparato discursivo que se autodefine en sus límites y en sus alcances mediante lo que no quiere ser, se erige como portador de *lo verdadero*, como dueño de una posición que no admite nada que no cumpla con su carácter de *verdad* pues lo *falso* es  *censurable, denostado* hasta la humillación, como hemos visto en los textos explorados en el presente subtítulo. Esta es la toma de postura por la construcción de una *nación verdadera*. Estos elementos configuran el sistema de verdades que consolidan el proyecto de nación que imaginan los imaginero9s de la élite intelectual local. La clase, la élite a la que pertenece *Caricatura*, se pone de manifiesto como una facción de la sociedad notoriamente discriminatoria.

Muratorio acierta, coincide con lo que parece explicar la postura de *Caricatura* hacia esta etapa, pues la línea editorial de la revista viene de un origen que ya hemos detallado: es claramente admiradora de un modelo europeo a seguir, como si al alcanzarlo pudiera legitimarse su sitio social, su estatus y su condición de producto intelectual moderno, diríamos. Pero, sobre todo, vale aclarar que este posicionamiento de *Caricatura* está afincado en gran parte en ese silenciamiento de la realidad indígena a través de sus discursos narrativos, así como a través de sus imágenes. Ese mismo silenciamiento se torna, en textos como los que nos convocan, en rechazo o negación frontales. No vamos a afirmar que no existe una sola representación indígena en las páginas del semanario, pero las escasas que se cuentan (como la que aparece a continuación) muestran esos indígenas *imaginados*, es decir, los productos de los *imagineros* del momento, y en ciertos aspectos, pasan o han sido matizadas por el cariz de la condescendencia. En el mejor de los casos, se manifiesta aquella táctica de ventríloquo que hace al acreditado intelectual moderno hablar

del *Otro indígena* que -queda implícito-, sería incapaz de hacerlo por sí mismo.



36. Terán. Portada del 1 de febrero de 1920.

De acuerdo con la tipificación foucaultiana de la exclusión, los pasajes tomados en cuenta en estas últimas páginas develarían parámetros de conducta social claramente alineados con los tres niveles de exclusión que propone el autor: existe un nivel de prohibición a partir de la oposición entre lo verdadero y lo falso, y a través del rechazo. Sí. El indígena y su mundo tienen prohibido ser parte de lo que no les pertenece por decisión previa de otros: me refiero al mundo moderno. El mundo moderno es propiedad del pueblo blanco-mestizo, de ese pueblo que ha acudido a centros de educación<sup>26</sup> para poder ejercer cargos

<sup>26</sup> En el siguiente capítulo, al tratar el tema de la incidencia institucional y simbólica que representa el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, sugeriré una discusión acerca de la educación y el sistema educativo, en términos foucaultianos y bourdieusianos, como coadyuvante de la elaboración del edificio discursivo de *Caricatura*.

de poder público y tomar decisiones a escala nacional. Mientras que, quien no haya estudiado –no importan en este punto las razones socioeconómicas, históricas o político-ideológicas–, quien no se muestre civilizado, quien no se vea ni actúe como un ser moderno, no posee derechos, pues no posee el poder del conocimiento, no posee saber.

Pensando en la nutrida presencia de temas referentes a música nacional en *Caricatura*, no sorprenderá comprobar que *lo nacional* en el campo de la creación musical también imprime este sello de exclusión.

#### **Cuarto momento**

La edición del 30 de mayo de 1920 marca el inicio de esta fase, cuando *Caricatura* anuncia que desde entonces dará mayor protagonismo a los temas literarios. En la práctica esto no ocurre, y, más bien, se nota un incremento en el tratamiento de temas lejanos de la polémica política en relación con el presidente Tamayo o con los miembros de su gobierno. Es curioso el hecho de que dos semanas antes de esto, se haya publicado un texto de despedida al que por entonces fungía de director del semanario, Jorge A. Díez, autor del texto mencionado líneas más arriba acerca de los perros y su símil con el pueblo indígena, quien, por viajar a Europa, debe ser reemplazado por León de Bornell. Aún más curioso es que dos meses antes, el 2 de abril, Augusto Terán, hermano de Enrique, escribió un artículo que firmó como Canciller del Consulado General del Ecuador en Amberes, España. Pero el texto solo fue publicado en la edición de *Caricatura* del 23 de mayo, casi dos meses más tarde. Estos acontecimientos, que aparecen sin mayor explicación en las páginas de la revista, podrían ser determinantes para comprender este nuevo giro que registra la publicación: en lugar de aumentar el peso literario, como se sugiere en la edición del 30 de mayo, se notan ciertas tomas de postura política a través del humor, de la evasión, alineadas con el pensamiento liberal heredero del alfarismo, pero, además, se anuncia una suerte de desmembramiento del equipo de la revista.

Es necesario recordar que el 1° de septiembre de 1920 asumió la presidencia de la República del Ecuador José Luis Tamayo, un hombre que, formado en las filas del

liberalismo alfarista, terminó desterrado por los mismos alfaristas y obligado a situarse en un ala más bien conciliadora hacia la segunda década del siglo, tendiente a reunir en un solo proyecto político tanto a las fuerzas conservadoras como a las liberales, para enfrentar tiempos de aguda crisis cacaotera. Conocedor de la importancia que una publicación impresa puede tener en las decisiones populares, pues fundó y fue parte de varias publicaciones a finales del siglo XIX, Tamayo -o su asunción al poder- podría haber incidido en la disminución de la presencia de temas políticos ‘duros’ en las publicaciones de *Caricatura* para dar paso a una línea editorial más bien contemplativa y de búsqueda de elementos que pudieran adherirse a los procesos de consolidación integradora del proyecto nacional. Esta es la característica sobresaliente de este momento.

En esta cuarta etapa, vuelve a publicarse una exaltación a la obra de Sixto María Durán: esta vez se trata de un escrito del poeta colombiano Aurelio Martínez Mutis (1884-1954), enviado desde Chile, donde estudiaba el vate. Esta es la única mención a lo musical importante que muestra esta fase del semanario, además de una imagen que pretende hablar del Conservatorio y de su mentado curso de declamación<sup>27</sup>. Sin embargo, el resto de temas de este período giran, como se dijo al iniciar el capítulo, alrededor de tipologías de mujeres, de indios, eventos de la cotidianidad sin compromiso con los temas de la alta política, etcétera, dejando de lado en parte los enfoques humorísticos ácidos con la frontalidad política habitual a los que ya se habían acostumbrado los lectores.

Una de las imágenes que corrobora la inclinación del cuarto momento de la revista es la que se publicó el 28 de noviembre de 1920, que ironiza la iniciativa del Partido Conservador de erigir una estatua dedicada al ex presidente asesinado Gabriel García Moreno. La nota que acompaña a la caricatura está firmada por toda la redacción de la revista y en parte del texto se lee:

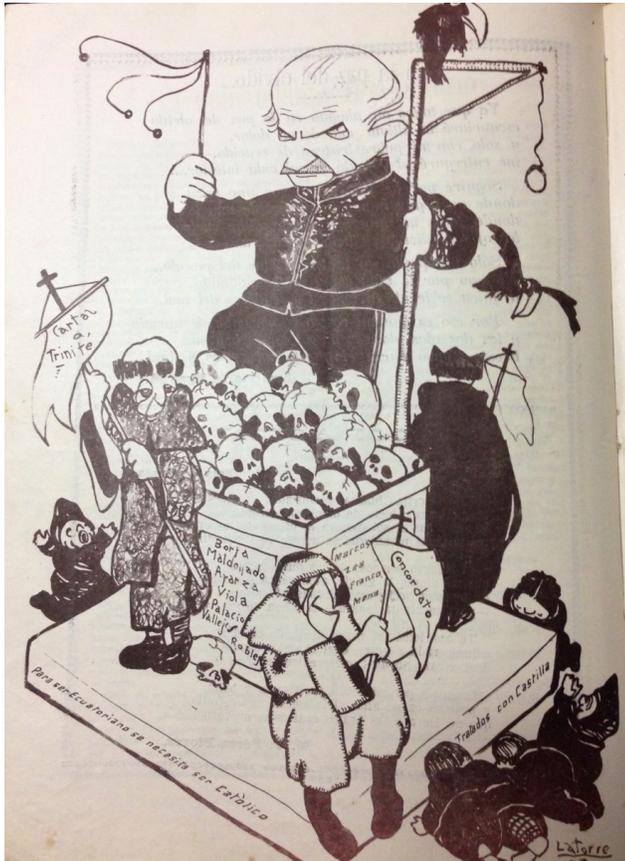
“Caricatura” que se apasiona por todo cuanto dice relación al arte en todas sus manifestaciones, y admiradora constante y ferviente del partido Conservador y sus ilustres jefes, propone el adjunto boceto para eternizar la memoria de García Moreno en el centenario del nacimiento de este santo varón.

---

<sup>27</sup> El análisis de la imagen se presenta en el siguiente capítulo, puesto en contexto.

Un dado de piedra sobre un par de gradas. Sobre el dado una pirámide; y sobre esta Don Gabriel, horca y látigo en mano.

El dado será de la piedra de nuestra hermosa carretera; la pirámide de los cráneos de los enemigos de la civilización que tanto le molestaron y que él tuvo que destruir (sic)...

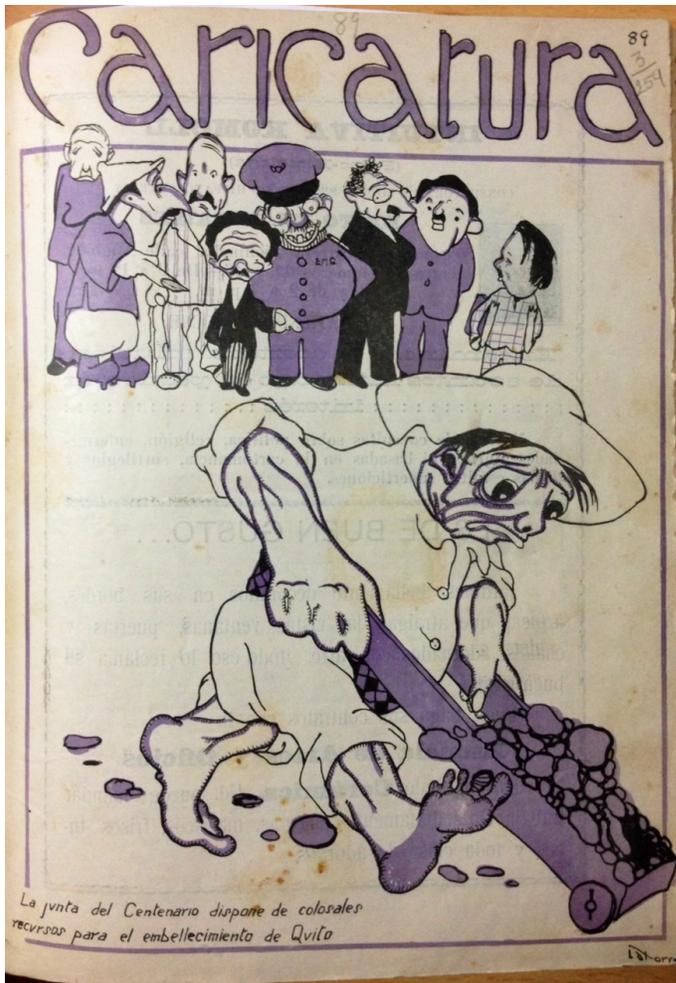


37. Latorre. Sátira a García Moreno.

La ironía como recurso medular de esta gráfica pone de manifiesto la alineación política de *Caricatura*, una vez más a través de la expresión de lo que no se es, es decir, del conservadurismo. ¿Si *Caricatura* no es conservadora, entonces, qué es? No vamos a asegurar que exista un grado de militancia de la revista en las filas del liberalismo alfarista, pero sí podemos asegurar que uno de los caballos de batalla del semanario, como rezaba en su presentación y en varios otros textos publicados hasta aquí, fue siempre lidiar contra la mente conservadora y abrir las percepciones de la sociedad ecuatoriana al pensamiento liberal que ya tantas luces había dado a Europa. Las minucias acerca de ser o no liberal y de cómo practicarlo, en el caso de serlo, es otra discusión. Pero podemos decir que

*Caricatura*, en todo caso, fue claramente antigarciana. Solo parafrasearé a Bourdieu con el propósito de dejar clara la aseveración precedente en el sentido de que la toma de postura política a la que me quiero referir no tiene que ver, necesariamente, con una militancia partidista explícita ni con una ideología sólida determinada, sino, más bien, con una intención, con una tendencia: “ser subversivo políticamente no implica ser subversivo estéticamente” (2010: p. 38).

A continuación, quiero mostrar cómo *Caricatura* representó, en su portada del 20 de febrero de 1921, el momento en el que las autoridades de turno de la ciudad planificaban los actos de celebración del primer centenario, llevaban adelante la obra pública de reapropiación simbólica de la ciudad mediante el rebautismo de algunas calles con nombres patrios o nombres de héroes de la batalla del Pichincha (1922) y reafirmaban el orgullo nacional de haber alcanzado la independencia y poder forjar en adelante un territorio libre:



38. Latorre. Portada 20 de febrero de 1921.

Notamos en esta imagen una clara contraposición clasista entre los miembros de la Junta, todos blanco-mestizos, y el obrero de la construcción representado por la figura de un indígena, mientras transporta material de construcción para alguna de las tantas obras que se realizaron por entonces en la capital y en Guayaquil y Cuenca. Ese grupo allá, al fondo de la imagen, es la *autoridad*, ellos son *autores* de la nación, son dueños de las órdenes dirigidas a la clase obrera, son también quienes están encargados de diseñar esa nación moderna, son el reflejo de la vigilancia y del castigo potencial contra el disminuido *ser no nacional*, así como contra este personaje que muestra su esfuerzo y el dolor del trabajo forzado manifiesto en el sufrimiento de su rostro; ese grupo del fondo es también el que puede burlarse del indio, el que, a pesar de su debilidad física frente a la robustez del obrero, tiene el poder de decidir su destino y de hablar de él –si le da la gana- sin tomar en

cuenta su capacidad de respuesta, anulando esa capacidad y restringiéndolo al cumplimiento de su función social: servir a la clase dominante, a la sociedad blanco-mestiza que ostenta el poder de la palabra y el saber, el conocimiento de la verdad forjada por esa misma clase dominante.

Antes de invocar un efecto de inercia cultural o de “retraso cultural”, por aplicación de un esquema evolucionista que permite a los dominantes percibir su manera de ser o de hacer como el deber-ser realizado, habría que preguntarse si la valorización popular de la *fuerza física* como dimensión fundamental de la virilidad y de todo lo que la produce y la sostiene, como los alimentos y las bebidas “fuertes”, tanto en su sustancia como en su sabor, o los trabajos y los ejercicios que requieren fuerza, no mantiene una relación inteligible con el hecho de que la clase campesina y la clase obrera tengan en común el depender de una fuerza de trabajo que las leyes de la reproducción cultural y del mercado del trabajo reducen, más que para ninguna otra clase, a la fuerza muscular; sin olvidar el hecho de que una clase que, como la clase obrera, solo es rica en su fuerza de trabajo no puede oponer nada frente a las otras clases, fuera de la suspensión de esa fuerza, que no sea su fuerza de combate, que depende de la fuerza y de la energía física de sus miembros y también de su número, es decir, de su conciencia y de su solidaridad o, si se prefiere, de la conciencia de su solidaridad (Bourdieu: 1979: 391-392).

El obrero de *Caricatura* es, según esta imagen, el mismo *ser* que no es capaz de entender un concierto de Chopín ni una obra de Monet. Está desprovisto de capital cultural, y, por lo tanto, es un ser desplazado de la sociedad dominante a la que sí pertenecen los que poseen las condiciones de acceso a la educación y quienes, además, poseen elementos para hacer uso de la *palabra* y construir su propio discurso. Nótese que he hablado de la propiedad de la palabra, de la propiedad de la voz y del derecho que la clase dominante tiene de usarla frente al silenciamiento que se le impone al indígena. Pero no he hablado de lo que significa el hecho de caricaturizar al indígena, como ocurre en esta portada de la revista. Así como esa clase dominante se muestra dueña exclusiva del derecho a la voz y a la palabra, pues se autodenomina intelectual, y se constituye por la que llama gente de clase, gente culta, así mismo se atribuye el derecho de representar al indio, a su mundo en la ciudad, de acuerdo a su propio modo de ver. John Berger, al tratar el oficio del dibujo, afirma que “una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo” (2014: 141). ¿Cuál es la percepción psicológica que imprime el autor en esta gráfica? ¿Cuál es su grado de interpretación del

“alma de la persona” retratada, como dice Berger? Es él, precisamente, quien hace un análisis sobre la dimensión de las decisiones que tiene el artista que pinta sobre su pintura, sobre el retrato que está elaborando, y asegura que las posibilidades de tomar decisiones que tiene el pintor son inmensas, mientras que las de un retratista fotógrafo se circunscriben a la captura del momento mediante una máquina, que, aunque no bloquea al cien por ciento las posibilidades de decisión del fotógrafo, sí las limita considerablemente (2014: 31-38). Entonces, me pregunto: ¿cuál es la intención del autor de esta gráfica al representar así al indio obrero de la ciudad? ¿Qué es lo que le llevará al autor de la imagen a seguir viendo? La pregunta nos remite a otra cuestión aún más profunda: saber cuál es la función de la caricatura como recurso periodístico para esta élite intelectual que conduce las publicaciones del semanario. Lo que *Caricatura* retrata en esta imagen es, además de este personaje trazado por la inventiva del autor, una realidad social. Esta imagen está mostrándonos con absoluta claridad una escena de la sociedad quiteña de principios de siglo y al mismo tiempo una forma de mirar a la sociedad quiteña por parte de un segmento de sí misma. Existe un devaneo entre la adulación y la representación de la función social de un sujeto sin alma. Por un lado, se adula a los de la misma clase a la que se pertenece el semanario al representarlos distantes, sobrios, pulcros y poderosos, vigilantes, con gestos de atención a los resultados del trabajo que está llevando adelante el obrero. Por otro lado, está el obrero indígena, la mano de obra que sirve para edificar esa ciudad moderna, la fuerza física que se requiere para hacer el trabajo duro, el que no haría la autoridad. *Caricatura* representa las distintas funciones sociales que van perfilando las dinámicas de la ciudad y, de este modo, se empeña en marcar las diferencias entre individuos: aquellos que pertenecen a ese “nosotros” y los que les sirven para afianzar su condición de bienestar.

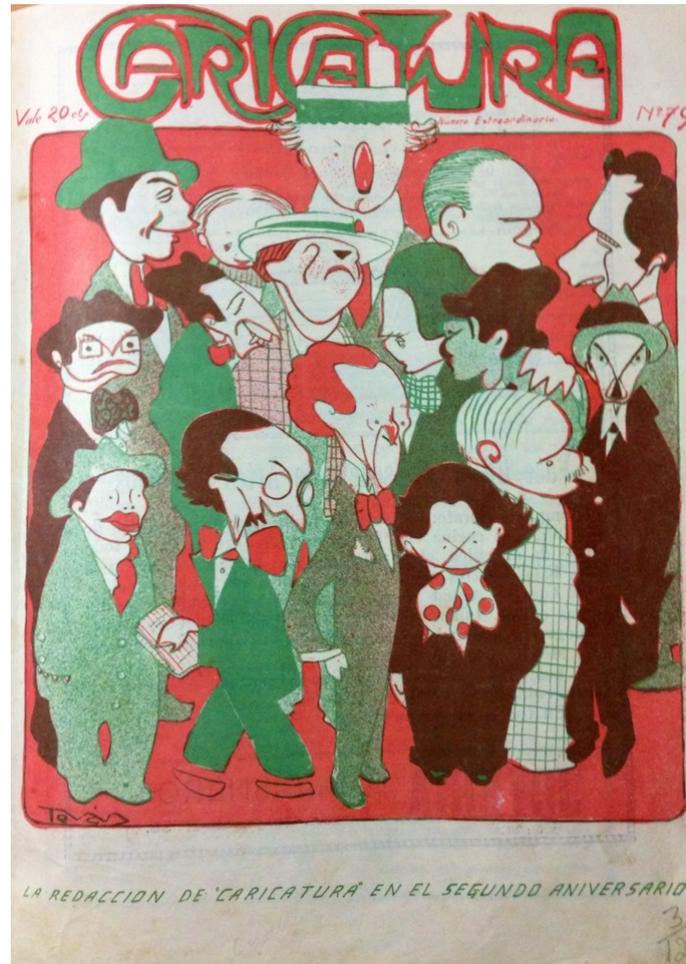
En la edición del 31 de enero de 1921, se publicaron estas imágenes bajo el título *Tipos y escenas de Quito*:



39. Valenzuela Pérez. Tipos y escenas de Quito. 31 de enero de 1921.

El paseo entre amigos o en pareja, el tranvía y la prisa por tomarlo, el atuendo para el viaje, el jinete montando su caballo, en alusión al hipódromo de Quito, el abrigo y el sombrero para contrarrestar el frío, el diario en manos del voceador, el lustrabotas descalzo, el aguatero (única figura indígena entre todos los tipos que componen la lámina, también descalzo y reproducido casi exactamente como lo habría hecho Pinto años antes en sus acuarelas), el policía, el grupo de contertulios debatiendo en la vía pública, todos estos representan modelos de la vida moderna de la ciudad y delimitan funciones sociales. El ritmo urbano que se deduce al ver estas imágenes también delata la mirada de la aristocracia quiteña pero no va más allá de lo descriptivo, de la postal.

El 12 de diciembre, la portada de la revista está dedicada al segundo aniversario de *Caricatura* y en ella podemos ver a sus miembros caricaturizados por el mismo Terán:



40. Portada del 12 de diciembre de 1920.

Susan Sontag fue capaz de interpretar el paso del siglo XIX al siglo XX con la consigna de que “siempre se ha interpretado la realidad a través de las relaciones que ofrecen las imágenes” (2006: 215). “Estos somos”, parece decirnos la imagen anterior. “Somos nosotros los que pensamos y escribimos en estas páginas”.

Una sociedad llega a ser ‘moderna’ cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada (Op. Cit.)

Esta imagen en particular nos habla de nuevo del *autor* foucaultiano, no solamente de los escritores representados en ella sino de sus gustos, de su gesto, de su sentido de pertenencia social. Al mostrarnos la caricatura de los miembros de la redacción de la revista, el equipo de la misma hace uso de ese recurso periodístico de acuerdo a la función social que cumple: la de representar el deseo moderno de reconocimiento público.

Aquí otros ejemplos de las imágenes que se publicaron durante esta etapa:



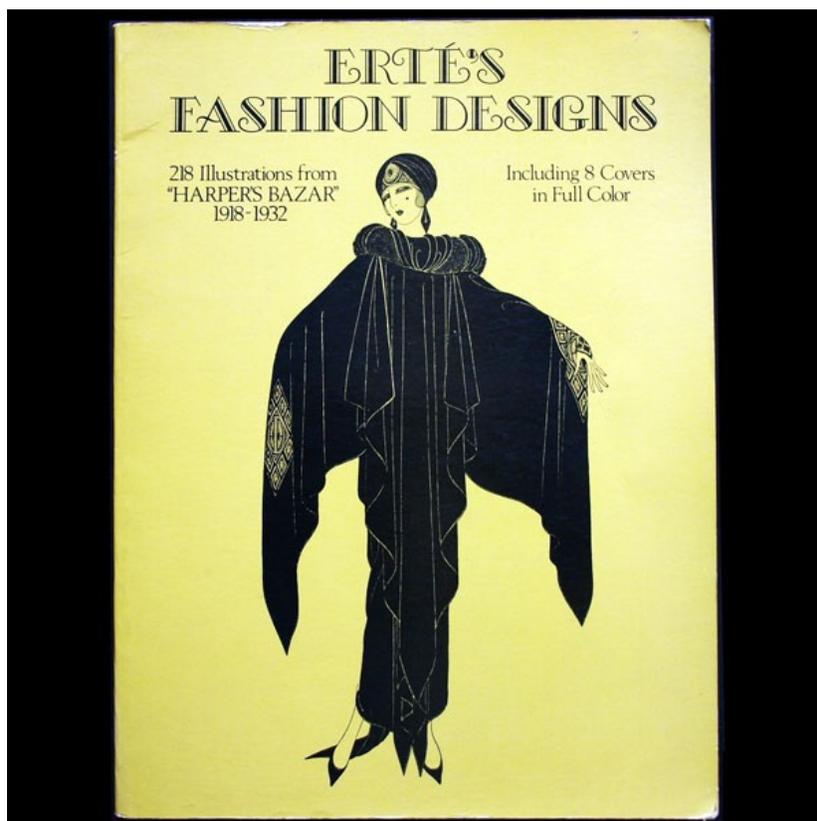
41. Arriba: Izq.: *Caricatura* del 1 de mayo de 1921, contra el director de la Escuela de Bellas Artes, José Gabriel Navarro, a quien apodan ‘Malbarro’. 42. Centro: *Tipos de indígenas mexicanos*, publicado el 8 de mayo de 1921. 43. Der.: *Rostro de mujer*. Dibujo de Camilo Egas, publicado el 13 de febrero de 1921.

44. Abajo: Izq.: *Un precioso ejemplar de chulla quiteña*. Dibujo de Belollo, publicado el 20 de febrero de 1921. 45. Centro.: *La raza*, estudio para cuadro del artista C. Annibal Egas, publicado el 20 de marzo de 1921. 46. Der.: *Indio americano*. Escultura de Antonio Salgado.

En la primera gráfica, el entonces director de la Escuela de Bellas Artes es ironizado luego de que se le acusara de manejar indiscriminadamente el presupuesto de la institución. Esta es una de las 20 caricaturas de personajes escogidas para este estudio con el propósito de evidenciar la legitimidad con la que parece emitir sus opiniones la redacción de *Caricatura* en cuanto a temas que les concierne sobremanera, como la cultura y el ámbito de las bellas artes. A continuación, nuevamente la revista recurre a mostrar tipos, esta vez de indígenas mexicanos. Lo curioso de la imagen es que mediante su presencia nos anuncia la ausencia. En ningún número de *Caricatura* aparece publicación parecida para mostrar a los indígenas ecuatorianos, que no sea la caricaturización de sus hábitos o de los oficios a los que el indígena ha sido conminado en la ciudad. En medio de un proyecto de nación en construcción, la revista muestra referentes extranjeros sin comentarlos más allá de la sola imagen. Estos tipos de indígenas mexicanos están ahí para decirnos cómo son los indígenas en otro país distinto a Ecuador: acaso no son seres casi animalizados como los que citaba Jorge Díez en su artículo sobre los perros, o acaso son más *civilizados* que los que protagonizaron levantamientos indígenas en Latacunga o en Azuay. Tipos mexicanos de indígenas que, además, lucen sobriedad. Los trazos son estilizados y la disposición de los cuerpos deja relucir todo menos sumisión, suciedad, pobreza o inferioridad. Llama mucho la atención la figura de mujer al costado izquierdo de la imagen: erguida, con la mirada alta y las líneas del cuerpo alargadas, como definiendo la silueta de una mujer más bien ajustada a los cánones de belleza europeos. Enseguida, el dibujo a lápiz de Camilo Egas representa el rostro de otra mujer urbana (quizás un estudio de rostro de mujer) que se une a las otras ilustraciones del mismo autor que he mostrado ya en páginas anteriores y que ratifica la constante preocupación que el artista mostró por la mujer moderna de la ciudad y por su proyección hacia un nuevo estilo de vida. Lo mismo ocurre con la siguiente imagen que, más allá del tratamiento que la leyenda da a la mujer, al calificarla de “ejemplar”, nos muestra una vez más una oferta de moda, una marca de estilo para la mujer quiteña, es una

propuesta de moda de carácter publicitario como aquellas que caracterizaron a las revistas parisinas de la época y que vimos ya en páginas precedentes.

La siguiente imagen, que fue portada de un libro que recogió ilustraciones de la revista *Bazaar*, de entre 1918 y 1932, corrobora lo que planteo:



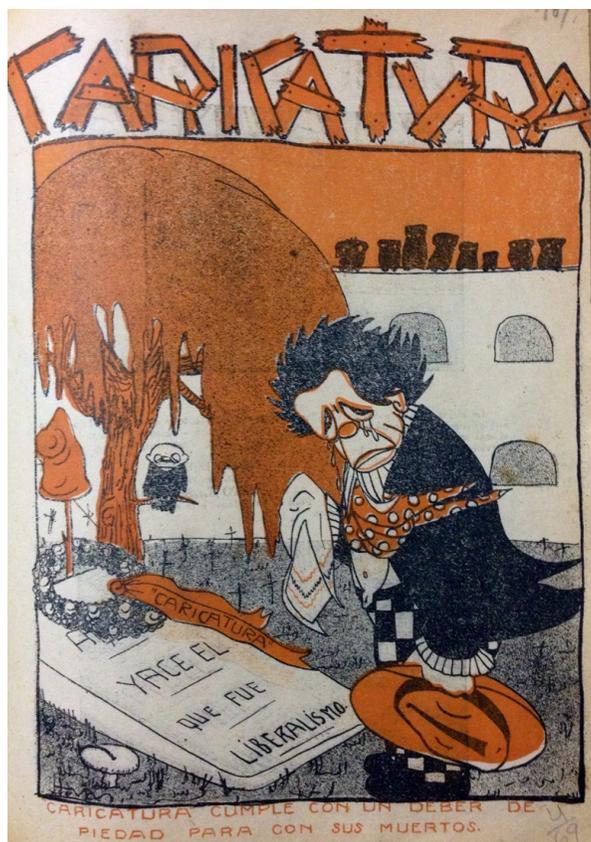
47. Portada de compilación *Bazaar 1918-1932*.

Las dos últimas imágenes son las únicas que en la revista *Caricatura* hacen alusión a personajes indígenas sin que de por medio esté la ironía, la hipérbole o el prejuicio racial. Como ya había dicho, en ellos se muestra la representación artística del indio, en el primer caso para un proyecto de pintura, y en el segundo, en una escultura del maestro Antonio Salgado. De todas maneras, siguen siendo representaciones genéricas basadas en un modo de ver estereotípico que revela la percepción psicológica de los artistas como una preocupación constante por comprender a ese pueblo que les resulta ajeno.

### **Quinto momento**

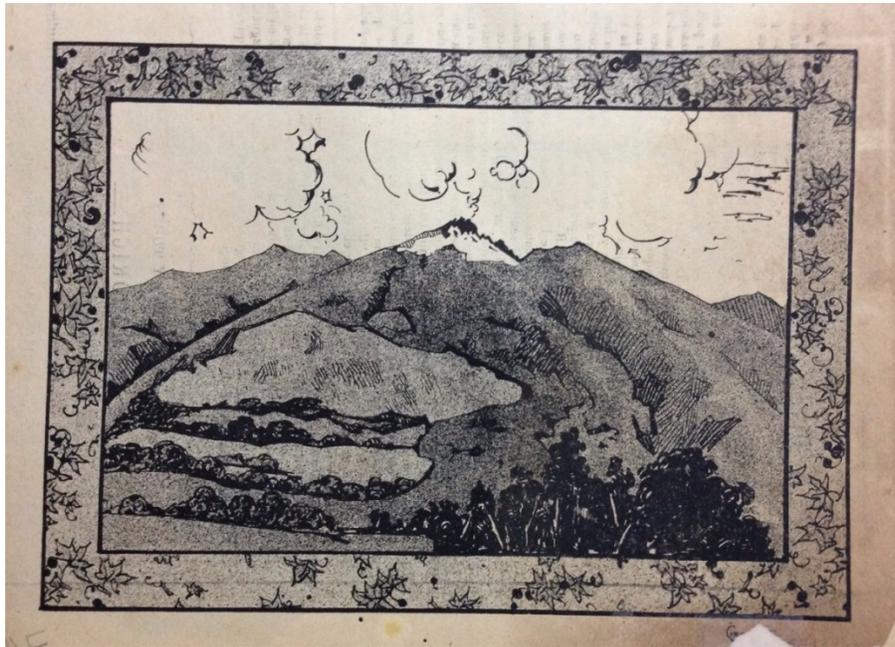
La firma de un contrato con la Agencia Comercial y de Propaganda, el 24 de mayo de 1921, determina el inicio de este quinto momento de *Caricatura*. El documento permite que por primera vez, un ente ajeno al núcleo fundador del semanario intervenga directamente en su producción. Esta Agencia se hace cargo, desde entonces, de la administración y de la edición del semanario y a Enrique Terán le queda la Dirección Artística y Literaria, pero compartida con los nuevos ‘socios’. No aparecen más ninguna de las firmas de los colaboradores cercanos que fueron parte de su equipo desde la fundación de *Caricatura*. Este contrato parece haber durado muy poco, pues los registros solo guardan las publicaciones de *Caricatura* hasta la edición 109, de noviembre de 1921. Desde entonces, se inaugura un vacío hasta el 3 de junio de 1923 cuando vuelve a aparecer la revista. Pero, antes de su reaparición, veamos las imágenes más relevantes durante la vigencia de este contrato y procuremos una interpretación.

Entre octubre y noviembre (no consta la fecha exacta), se publica esta portada, evidencia contundente del giro que daba por entonces la política del presidente Tamayo y del descontento que esto generaba en las líneas progresistas de los círculos de intelectuales, caracterizados por seguir los preceptos del liberalismo alfarista.

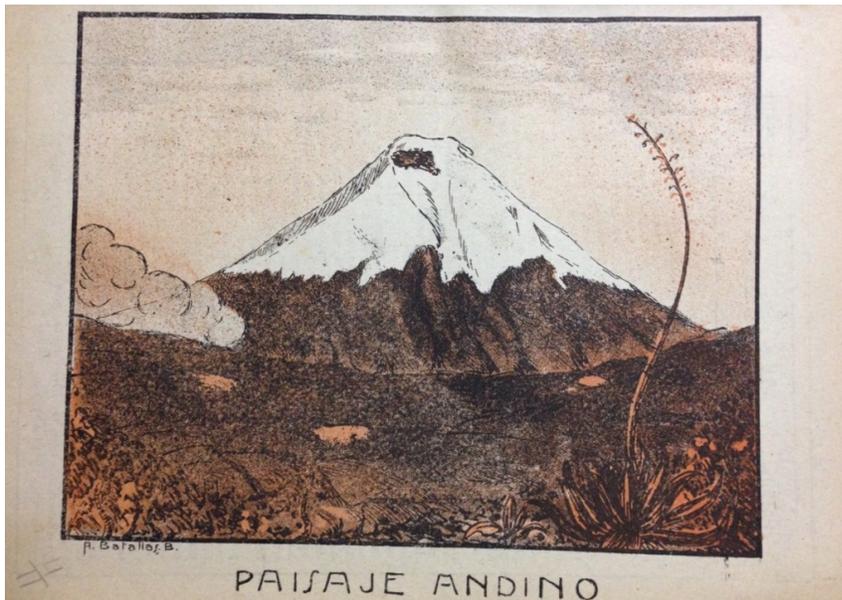


48. Terán. Portada *s/f* entre octubre y noviembre de 1921.

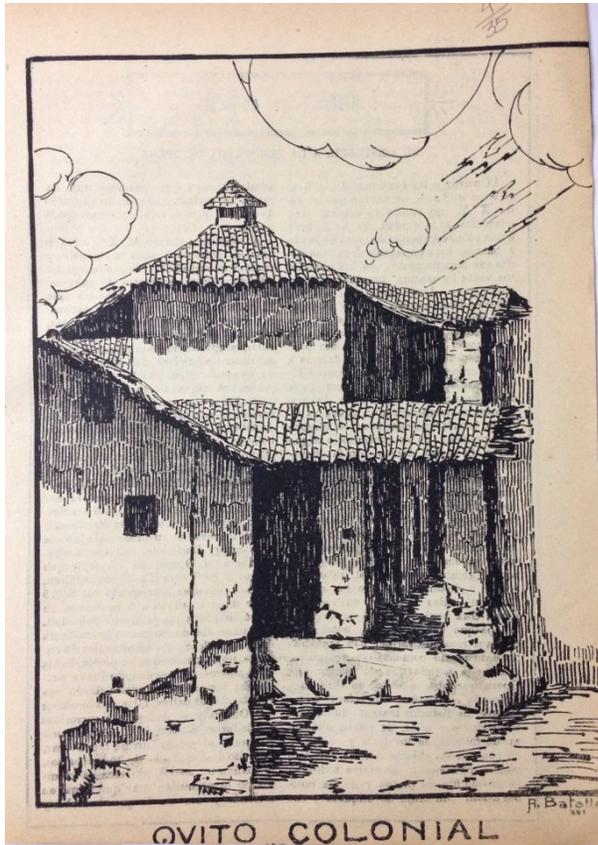
La siguiente imagen muestra, en cambio, la postura del presidente Tamayo frente a la emergencia de los movimientos sindicales en el país, cuyas acciones públicas desencadenaron la matanza del 15 de noviembre del año siguiente, luego de que las fuerzas militares dirigidas por el mandatario ordenaran disolver las manifestaciones a punta de bala. Sin duda, estos meses fueron los más graves para la política nacional y, coincidencia o no, las páginas de *Caricatura* pierden también el color y la chispa de la caricatura para dar paso a imágenes contemplativas como los motivos paisajísticos:



49. Ciro (A. Pazmiño). Paisaje.



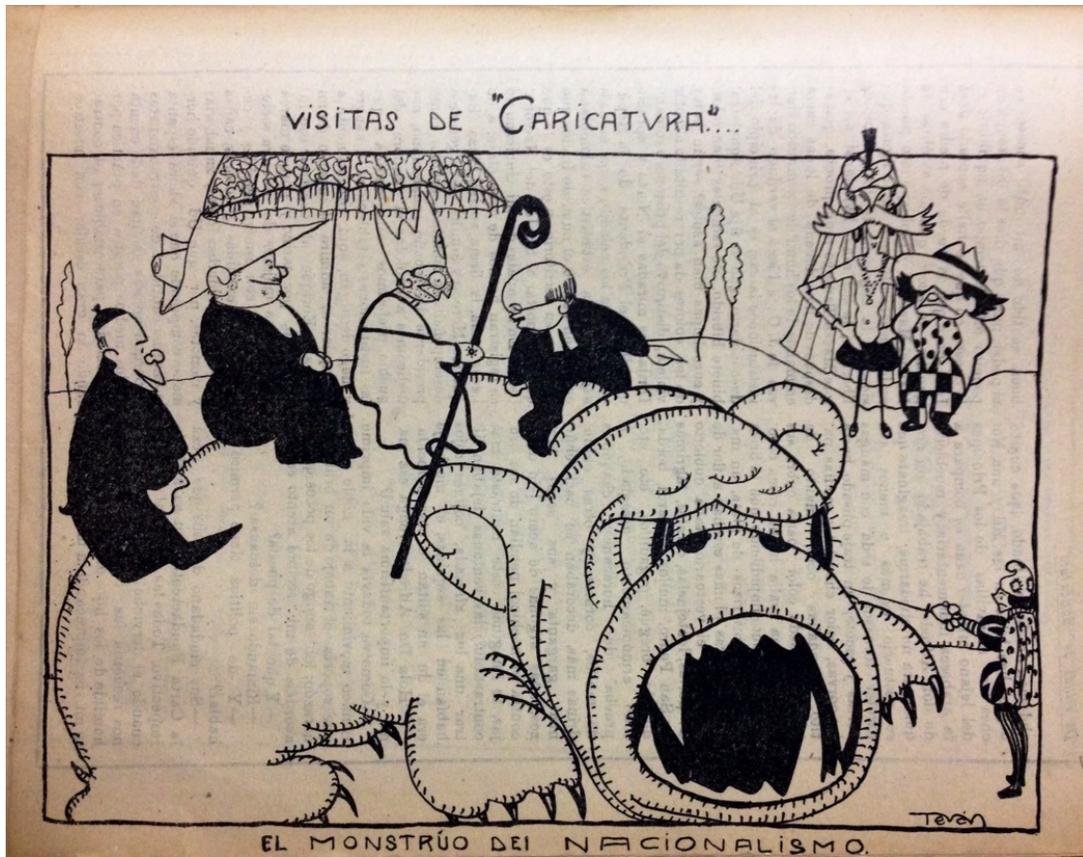
50. A. Batallas. Paisaje andino.



51. A. Batallas. Quito colonial. Octubre de 1921.

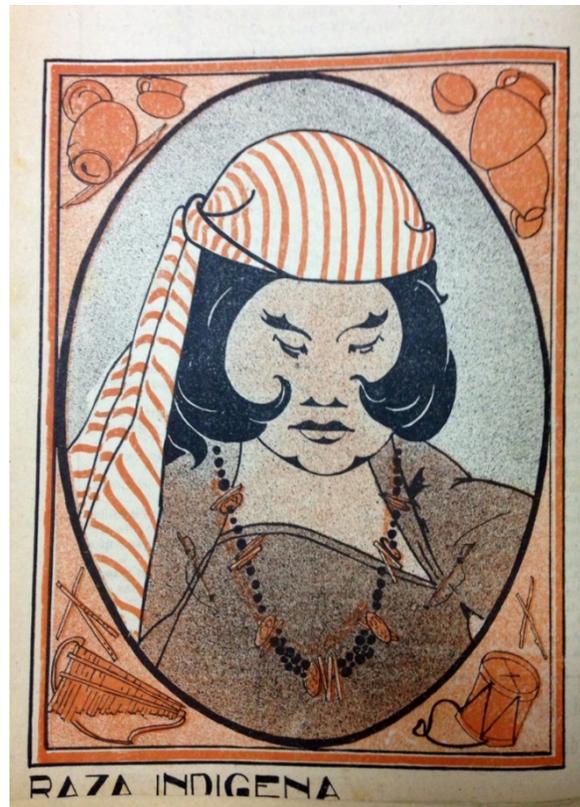
Este período podría identificarse fácilmente con una especie de oposición a la tendencia nacionalista instaurada por el gobierno de José Luis Tamayo. Al nacionalismo se lo califica como “el monstruo” o como “una plaga”.

La caricatura atrevida, con tono de denuncia, la sátira aguda y la ironía de los textos que se había visto en números anteriores, son reemplazadas en este período por una primera instancia de aparente impavidez política que ya se intuía en números anteriores, hasta la edición 105, en la que aparece, por primera vez, la satanización frontal en contra del nacionalismo. ¿Acaso esto es una señal de oposición al estilo político de Tamayo, quien había acuñado una “Política nacional” de acercamiento al conservadurismo, en medio de una crisis económica profunda y con la creciente oposición de los movimientos sindicales obreros, sobre todo afincados en el puerto de Guayaquil? Esta fue la caricatura de Enrique Terán que publicó la revista en dicha edición:



52. Terán. El monstruo del nacionalismo.

Desde ese 24 de mayo no se registra en el Archivo de Ciencias Humanas del Ministerio de Cultura del Ecuador edición alguna de *Caricatura* sino hasta septiembre de ese mismo año.



53. Anónimo. Tipo indígena. Octubre, 1921.

Descritos los patrones que guiaban a los redactores de la revista en cuanto a quiénes detentaban el uso de la palabra en sus páginas, quiénes eran merecedores de mención y representación y quiénes no lo eran, por derecho o por naturaleza, podemos deducir que el carácter *verdadero* de los contenidos de *Caricatura* estaba signado por una voluntad de dominar una concepción particular de la cultura, una concepción que legitimara las conductas que consolidaban a la modernidad y al proyecto *civilizatorio nacional*, es decir, un aparataje de conceptos que fueran capaces de estructurar un sistema verdadero, un *sistema de verdades*. Es que este semanario recurre a un recurso visual casi inexplorado en la época en el medio local para enriquecer las representaciones de la nación: la caricatura.

Ahora bien, si nos ajustamos a la sospecha foucaultiana de que en toda sociedad la producción del discurso también se somete al control de un conjunto de procedimientos, habrá que indagar en esos procedimientos como causas estructuradoras de ese sistema de verdades aparentemente en ciernes.

### CAPÍTULO III

#### *CARICATURA EN SUS IMÁGENES*

Este segmento del presente estudio busca probar la existencia de un *campo* diseñado por ese proyecto nacional e inserto en él, mediante la música de la nación ecuatoriana legitimada como tal desde la academia, en las páginas de *Caricatura*.

Con este propósito, retomemos el concepto que plantea Bourdieu de *campo*: para empezar quiero aclarar que este concepto me es útil en cuanto me permite tomar cierta distancia del objeto de estudio en sí mismo para así evitar concentrar mi análisis solamente en él y no en su entorno, en los contextos que lo determinan a él y a sus gestores y, sobre todo, en la estructura de las relaciones objetivas que configuran el discurso visual del semanario. El *campo* bourdieano pone atención al mundo social que produce los fenómenos más allá de la clase social en la cual estos aparentemente se gestan. Es aquí donde se produce el salto metodológico desde el lugar en el que se comprenden las interacciones sociales hasta el espacio en el que se reconocen las relaciones objetivas, de tal manera que las interacciones queden subordinadas a lo relacional. Sobre la base de este principio conceptual, la intención de este capítulo es dilucidar la estructura de las relaciones objetivas que existen entre quienes hablan y representan con imágenes asuntos musicales en *Caricatura* (2010: p. 38).

Hemos mostrado que la intención de los autores del semanario es la de pertenecer y forjar un círculo de “intelectuales” con rasgos modernos, con notorios modelos europeos a seguir y con marcas de estilo que se sitúan en el espacio urbano de la capital ecuatoriana. Ahora busco determinar cuál es la música legitimada desde las instancias que detentan el discurso de *lo nacional*. Busco descubrir cuál es el paisaje sonoro oficial del Ecuador de la época para los miembros de *Caricatura*, para así llegar a descubrir cuáles son los lenguajes sonoros que han sido omitidos en este plan nacional, cuáles son los que han sido traducidos a conveniencia de esta élite y cuáles son los que, definitivamente, han merecido su rechazo. En resumen, este capítulo quiere descubrir cuál es esa *nación sonora* descrita en las imágenes del nacionalismo musical de principios del siglo XX, en *Caricatura*.

Mi análisis se construye desde estas tres instancias que he escogido para comprender la categoría de *lo nacional*, específicamente aplicada al *campo* de la música a la cual se le atribuye la etiqueta de *nacional: lo nacional sin lo indígena (omisión)*, *lo nacional en el imaginario de las élites (traducción)* y *lo nacional excluido (exclusión racista)*. En el primer aspecto, parto de la cuestión institucional entendida como primer *autor* portador de discurso oficial. Continúo con la referencia al músico, representado por el mayor baluarte del nacionalismo musical ecuatoriano, Sixto María Durán, quien fue, durante dos períodos, director del Conservatorio Nacional, entre 1912 y 1916, y luego, entre 1923 y 1933, pues es este músico la figura que goza de mayor atención en *Caricatura* y parece ser, quien reuniría los elementos necesarios para constituir el modelo ejemplar de músico ecuatoriano según los criterios editoriales que se perciben en los contenidos del semanario. Concluyo con la exposición analítica de las relaciones más cercanas a nivel musical que tuvieron los integrantes de *Caricatura* entre sí y con otros músicos, con el propósito de revelar aquello de lo que no se habló en la revista, aquello que se excluyó de su constructo discursivo pero que siempre estuvo implícito: el afán de construir un imaginario de nación conveniente a un círculo muy reducido de individuos unidos por lazos sanguíneos, de amistad e intereses comunes distintos a los intereses del conjunto de la sociedad quiteña o verdaderamente *nacional*.

### ***Lo nacional sin lo indígena (omisión)***

#### **La institucionalidad musical: el Conservatorio como legitimador de un imaginario**

Para posicionar a una música ecuatoriana con determinadas características como un potente elemento de identidad nacional, varios elementos funcionaron como trasfondos que, a su vez, motivarían la publicación de determinadas imágenes en la revista *Caricatura*. La presencia del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, fundado por el gobierno liberal del general Eloy Alfaro, en 1900, en las páginas del semanario es determinante, pues devela la importancia tangencial que se otorga a la institucionalización de la música de carácter nacional por parte de los gestores de la revista. Además, cabe reiterar el detalle de que el padre de los hermanos Terán, el general Emilio María Terán, fue uno de los combatientes alfaristas que posibilitaron la asunción al poder de Alfaro,

aspecto que marca una primera vinculación personal.

Para acercarnos un poco a la realidad que vivía el Conservatorio en esos años y para comprender su relación en el entorno institucional estatal así como el tipo de enseñanza impartida, me remito a citar el informe de julio de 1901 que el director del establecimiento, Enrique Marconi, dirige al ministro de Estado correspondiente, solicitando -a riesgo de verse en la imposibilidad de convocar al nuevo curso lectivo- la asignación de un edificio independiente, aumentos de sueldo para los empleados y la urgente importación desde Europa de instrumentos musicales:

Señor Ministro de Estado en el Despacho de Instrucción Pública.

En mi ardiente deseo de contribuir en la medida de mis fuerzas por el adelanto artístico de este culto país, no he omitido en el año actual sacrificio alguno para establecer en la mejor forma posible el establecimiento cuya dirección me ha confiado el ilustrado Gobierno del cual US. H. forma parte.

Consideraba, Sr. Ministro, un deber mío cumplir, con mis compañeros lo estipulado en nuestro contrato trabajando con tesón y estudiando con no menor empeño las necesidades y medidas convenientes y adaptables al carácter nacional y al actual estado artístico para su perfeccionamiento y desarrollo.

A pesar que en este año no se han mejorado las condiciones locales de que se dispuso el año pasado para un curso preparatorio, la concurrencia de alumnos, adelanto y funcionamiento de las clases han sido superiores al que me esperaba, como lo verá en el cuadro adjunto. Esto mismo me ha inducido para comunicar á US. H. que en el próximo año será materialmente imposible abrir el Conservatorio si no se cuenta con una casa propia y adecuada para, el objeto (sic).<sup>28</sup>

Más adelante, el mismo documento solicita la contratación de maestros en diferentes áreas y con sueldos sugeridos:

Una profesora de Piano y Canto, curso medio, y Arpa mecánica para la sección de señoritas, con seis horas semanales de clase en este establecimiento y con cuatro para la Escuela Normal de señoritas. La asignación de esta profesora será de \$ 100 mensuales.

Un profesor ayudante de Piano con seis horas y \$ 30 mensuales.

---

<sup>28</sup> Fragmento introductorio del informe citado. Una compilación y transcripción fiel del mismo consta en el portal de Connúsica, [http://www.ecuadorconmusica.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=265&Itemid=1060](http://www.ecuadorconmusica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=265&Itemid=1060)

Un profesor de Violoncello que dirija la clase de Contrabajo con diez horas y \$ 1000 mensuales.

Un profesor ayudante de Violín con cuatro horas y \$ 20 mensuales.

Tres profesores: uno de Declamación, otro de Italiano y el tercero de Francés, con \$ 30 cada uno.

Un afinador, encargado de mantener en perfecto orden y afinación los pianos, con \$ 15 y

Un sirviente con \$ 8 mensuales.

Me permito manifestar al Sr. Ministro que todos estos profesores no son aún los suficientes para completar el personal docente de un verdadero Conservatorio: los expresados son los que hoy por hoy se necesitan indispensablemente para atender al número de alumnos existentes.

Y, además, Marconi dice, en relación con las carencias de instrumental en el centro de enseñanza:

*Como es fácil comprender faltan los principales para este establecimiento, como son los pianos, violines y demás instrumentos de cuerda y de madera.*

*Hasta la fecha no ha llegado á mi conocimiento de una manera positiva que estos instrumentos hayan siquiera salido de Europa.*

La cita de este informe resulta útil para probar el carácter del modelo de enseñanza musical que el Ministerio de la Educación Pública había dispuesto se impartiera y, al mismo tiempo, el tipo de relaciones que se establecieron entre la clase política dirigente y los representantes de la naciente institución musical *nacional*. El Conservatorio Nacional de Música y Declamación de 1900 viene a ser un ente que consagra el proceso de *occidentalización de la música indígena* al que Mullo se refiere (Mullo: 2009), pues implementa la instrumentación europea en un sistema de enseñanza integrado a la nación emergente y se erige como la posibilidad oficial de formar músicos afines con la fundación de la nación moderna ecuatoriana. De esta manera, sin poder evadirse de las curiosidades obvias de ciertos músicos locales por las sonoridades indígenas representadas en ritmos como el yaraví, el sanjuanito o el albazo, se produce una suerte de mixtura entre las formas indígenas y los formatos occidentales sinfónicos provenientes de Europa:

La cultura musical mestiza a la vez que adopta desde fines del siglo XIX los géneros indígenas con características heterométricas como el *Salve, salve gran Señora* o *Yupaichishca*, paralelamente va adecuándolos al sistema rítmico divisionario occidental (2/4), (6/8) y (3/4), compases en los que se escribe la música nacional (Op. Cit.).

El resultado de esta mixtura es el que viene a reconocerse como el germen de lo que los autores de *Caricatura* vieron como *música nacional*. Una de las primeras relaciones que se establece con esta institución es la que se muestra en la entrevista al músico Sixto María Durán, en la segunda edición de *Caricatura*, publicada –aunque sin imágenes- el 15 de enero de 1918. En ella, Durán habla de su gran obra *Cumandá* y se muestra decepcionado debido a que nadie en el Ecuador sería capaz de representarla, a su juicio. Pero anuncia que le gustaría entregar un fragmento de esa ópera a la orquesta del Conservatorio Nacional, “la única orquesta completa que tenemos, para que la toque como melodía incásica”<sup>29</sup>.

El gesto de dilección que muestra el maestro Durán por el Conservatorio o por una formación académica profesional del músico ecuatoriano no es aislado. Veamos lo que respondió en esa misma edición de *Caricatura* Teodelinda Terán, la hermana de Enrique y de Augusto Terán, al preguntársele qué piensa acerca de los músicos nacionales:

Yo creo que en nada debe haber tanta sinceridad como al tratarse de arte, por lo tanto voy a ser franca para decir a Uds. que aquí no hay música seria nacional; hay sí, los pasillos que son la representación de nuestra música popular, pero de esto a que tengamos una música nacional hay mucha diferencia. En cuanto a los músicos que verdaderamente merezcan el nombre de tales, tampoco tenemos. Tenemos, claro, personas que habrían podido llegar a ser músicos, pero habiendo estudiado con verdaderos profesores, y eso es lo que hace falta aquí. De los pianistas, por ejemplo, solo a una persona he oído tocar aquí con verdadera técnica, con verdadero arte, con verdadera ciencia de la música: esa persona es la Sra. Isabel Rosales de Aguirre, a la que sí considero como una gloria nacional. Los demás se figuran ya en el máximo perfeccionamiento pianístico cuando han llegado a tocar todas las notas que están escritas, sin tener en cuenta la técnica del piano, el sentimiento, las frases musicales...

Notemos –dejando por ahora de lado su desconocimiento de la importancia de otros

---

<sup>29</sup> En las siguientes páginas volveré a esta frase y a otras de Durán para aclarar la connotación que tiene el apelativo de *incásico* en las formas musicales que se forjaban durante estos años.

músicos ya reconocidos en el medio como el mismo Durán- la distinción tajante que hace Teodelinda Terán entre lo que considera música nacional “seria” y el pasillo, al que le atribuye la cualidad de ser música popular y, por lo tanto, no merecedora de la categoría de música *nacional* “seria”. Lo que para la chelista es importante es haber estudiado “con verdaderos “profesores”, seguramente como ella lo hizo, en Londres, en la Royal Academy of Music. Estas declaraciones nos muestran los dos terrenos de producción musical que entraron en pugna con la llegada del Conservatorio a Quito: por un lado, la diversidad sonora de la música popular no construida sobre la base occidental o producto ya de la cultura musical mestiza popular, cuya función social no era la correspondiente a la academia europea, y por otro lado, la naciente *música clásica* ecuatoriana, regida a los parámetros formales de la música europea. Es necesario dejar claro que nos remitimos en este estudio a lo que se representó y se dejó de representar en las páginas de *Caricatura*, más allá de lo que en las dinámicas sociales se desarrolló. Mullo señala al respecto que durante la segunda mitad del siglo XIX los elementos de los sistemas rítmicos indígenas recibieron connotaciones nuevas dentro de la cultura mestiza y configuraron “un nuevo lenguaje llamado música y baile nacional” (2009: 63). Sin embargo, como intentaré probar a continuación, *Caricatura* se concentra en el lenguaje proveniente de la academia europea para construir su propio sistema discursivo sobre *música nacional*, y desconoce, omite o rechaza esas otras formas musicales que, no obstante, coexistieron en la sociedad quiteña de entonces.

El 19 de enero de 1919, se publicó una entrevista al músico Pedro Paz en dos páginas. Paz se formó en el Conservatorio Nacional y en el momento en que ocurre la entrevista es profesor de la institución. La entrevista tiene lugar justamente en las instalaciones del centro educativo, cuyo “barullo” es descrito por el entrevistador con algunos detalles que nos dan la idea de mucha vivacidad y actividad constante en las aulas y pasillos del plantel.

En una de las respuestas que da al entrevistador, Paz resalta la gratitud que siente por el que llama “el general Terán”, refiriéndose al padre de Enrique, Teodelinda y

Augusto Terán, y quien le habría –según dice- ayudado a conseguir una beca para continuar sus estudios de música en Londres, la misma ciudad donde los hermanos Terán se habían educado, también en música, años antes de que naciera *Caricatura*, y gracias a otra beca gestionada por el mismo general Terán. Más adelante, Paz cuenta que uno de sus maestros en Londres, en 1913, fue el español Alfredo Fernández, quien en 1914 llegó a Ecuador junto a él y a los hermanos Terán para dirigir el The London Sextet, conformado por ellos mismos. Otra de las cuestiones tiene que ver con los músicos que Paz considera de su predilección: “Beethoven y Bach”, responde, sin dudarle el músico ecuatoriano. El entrevistador, que firma con el seudónimo de Xiro Varela, parecería preguntar todo aquello que ya conoce con el propósito de promocionar la carrera de Paz y, al mismo tiempo, la del sexteto en mención y la de sus integrantes, en particular: ¿En dónde estudió cuando le dieron la segunda beca? –le pregunta Varela. “Fui becado, junto con Augusto Terán, a Bélgica” –le responde Paz. Luego, Varela le pregunta cuántos conciertos ha ofrecido en Quito desde su regreso de Europa y Paz le responde: “Dos, un *recital* y otro con un cuarteto que formé yo mismo, y en el que tomó parte Nicolás Delgado. ¿Recuerda?”. Sí, Nicolás Delgado es, como habíamos dicho al inicio, parte del equipo del semanario y participa en algunas de las páginas de *Caricatura* con sus ilustraciones. La entrevista a Paz nos permite comprender mejor la incidencia de Europa como referente para construir una carrera como músico respetado en la sociedad quiteña dominante y en el Conservatorio. Estudiar en Londres, admirar a Beethoven y a Bach, estudiar en Bélgica son, en este ejemplo, detalles que constituyen una recurrencia en las páginas del semanario. Esta entrevista también nos ayuda a comprender las relaciones de amistad que existen entre las fuentes que utilizan los miembros de la redacción de *Caricatura* para construir sus argumentos y sus redactores, relaciones según las cuales se llevan a cabo las interacciones entre los sujetos involucrados en sus dinámicas. Y no son solo relaciones de amistad, también se trata de relaciones de parentesco familiar, pero de eso hablaremos en un subtítulo posterior.

La aparición del Conservatorio en el panorama educativo local y la voluntad de instaurar una enseñanza a la usanza europea, con sus modelos pedagógicos y con una

proyección estética hacia la obtención de productos musicales que se situaran a la altura de la producción musical de factura europea, hablan de una muy particular voluntad de verdad impuesta por la clase política dirigente, y dan cuenta de los modos de ver la música que se enseñaba y que se hacía en el Ecuador de la época. El musicólogo Pablo Guerrero cuestiona el hecho de que el Conservatorio ecuatoriano de 1900 respondía a un formato que “se enmarcaba dentro de las llamadas Bellas Artes, con la mirada hacia el Viejo Continente: los músicos estudiaban música europea, pero eran compositores -por su cuenta- de música ecuatoriana (¿será hora de que se tome en cuenta esa contradicción que aún subsiste?).”<sup>30</sup> Esos mismos modos de ver la música son reflejo del afán nacionalista que imperaba en las autoridades ecuatorianas y en los miembros de las clases dominantes de entonces: su aparataje discursivo se mantenía fuertemente anclado a los preceptos de un proyecto de nación oficial cuyos mecanismos de exclusión pasaban por *omitir* la introducción de formas musicales vernáculas populares en los programas *nacionales* de enseñanza musical, así como la posibilidad de que esas mismas formas musicales populares informales ‘no serias’ o algunos de sus elementos fueran reproducidos en sus formatos originales. Como lo muestran los testimonios citados, había una clara *oposición* entre los modelos aceptados de hacer *música nacional* “seria” y esos otros modelos no aptos para ser considerados muestras musicales serias. La mixtura musical que nos compete, en el caso de *Caricatura*, está situada en el entramado de una clase dominante, no le pertenece al pueblo.

El músico y estudioso de la música Gustavo Lovato también habla de que durante los años en cuestión hubo un traslado desde un nacionalismo de características románticas hasta otro más bien ecléctico, caracterizado por una pugna entre dos estilos: el europeo y el local. Para ejemplificarlo, utiliza el caso de Francisco Salgado, uno de aquellos principales referentes de la primera generación de músicos nacionalistas ecuatorianos, de quien afirma que “no solo es uno de los más importantes compositores ecuatorianos de comienzos del siglo XX, sino uno de los primeros sinfonistas”. Salgado fue alumno de los dos italianos

---

<sup>30</sup> El artículo “Fundador del Conservatorio fue asesinado hace una centuria: Eloy Alfaro”, consta en el *blog* del autor soymusicaecuador.blogspot.com y rinde un homenaje al ex mandatario. Entre otras cosas, destaca su vocación política para promover e impulsar la gestión del centro de enseñanza musical a pesar de las adversidades económicas.

fundadores del Conservatorio Nacional y su primera sinfonía está escrita para una agrupación musical compuesta de instrumentos de viento solamente “(banda) aun cuando su arquitectura corresponda al sinfonismo clásico vienes”, aclara Lovato, quien lo explica así:

Esta aparente adaptación no es sino una manifestación del *querer ser* o del encontrar el camino de identidad a través de los elementos circundantes (las bandas) que poco a poco van a lograr ser un camino cada vez más claro y contundente.<sup>31</sup>

Entre los elementos circundantes a los que se refiere Lovato estaba el gran corpus del romanticismo de la música europea de la primera mitad del siglo XIX, representado, entre otros, por Ludwig van Beethoven. La estética romántica europea ejerció profunda influencia y admiración desmedida en los círculos artísticos intelectuales ecuatorianos incluso hasta un siglo después de su auge en territorio europeo, como lo muestra esta exaltada cita que hace *Caricatura* al compositor alemán, llegando casi hasta la deificación:

La naturaleza de este gigante se la puede definir sintetizándola en la palabra ‘expresión’. Tuvo un alma de héroe, pero no de aquellos héroes que edifican su gloria sobre ruinas. Beethoven perteneció al tipo de creador, y constructor de obras inimitables que hoy, con resplandores de luz, alumbran el sendero del arte y poesía...

---

<sup>31</sup> Los testimonios son parte del *Seminario de música ecuatoriana*, dirigido por Gustavo Lovato durante febrero del 2014, en la Fundación Casa de la Música, en Quito.



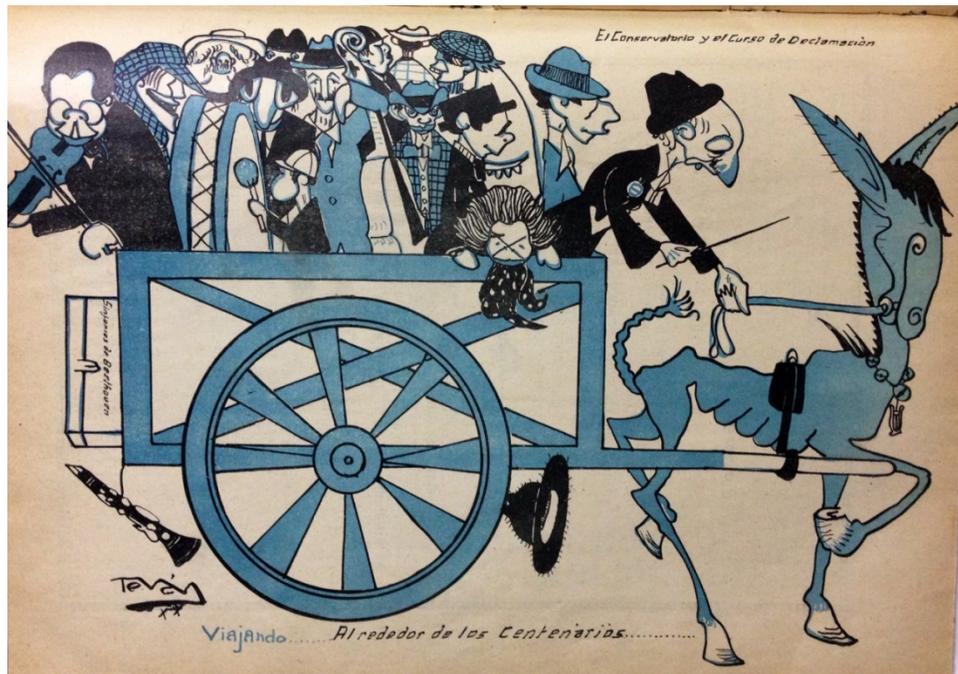
54. (Alberto) Ilustración. Ludwig Van Beethoven

El 2 de mayo de 1920, Caricatura presenta un artículo que relata la celebración de los 20 años del Conservatorio, realizada la víspera. Y dice:

Cuál ha sido la labor del Conservatorio en los veinte años? Ésta sería la pregunta forzosa de cualquier hijo de vecino. Pues, claro, difícil tarea es la de amontonar en una pequeña crónica del Vigésimo aniversario, una historia íntegra, llena de páginas de miseria y de triunfos caros. La vida de este establecimiento es milagrosa como aquella que resurge de la agonía y toma nuevos bríos para la lucha. El General Alfaro fue el fundador, y mientras él era el primer mandatario, todo marchó a maravilla, con un profesorado brillante como D. Enrique Marconi, Director del Establecimiento, D. Pedro Traversari el gran flautista italiano, padre del actual director, D. Domingo Breccia y otros cuya competencia era reconocida; pero no debemos olvidar que el Gobierno del General Alfaro no escatimó gasto alguno para el adelanto del Conservatorio. Mientras que después ha sido para los demás, la piedra de toque de las miserias del Erario Público. Claro, nuestros legisladores, en su mayor parte no comprenden que el arte vale tanto para una

Nación como cualesquiera de las universidades. Para ellos sólo de pan vive el hombre y todo lo demás son lujos vanos y adornos demasiado caros para una República incipiente.

La aparente pugna entre élites: la cultural y la política, nos da señales del nivel de compromiso que los grupos de intelectuales tenían con la configuración de ese estado nacional desde el pensamiento, desde las prácticas culturales, más que desde la gestión política por sí misma, sin descontar que la relación con las instancias gubernamentales, sobre todo, debido a la crisis económica ya mencionada líneas arriba y a la criticada gestión del presidente Tamayo, haya empezado ya por estas fechas a tornarse irreversiblemente turbia<sup>32</sup>. El 21 de noviembre de ese mismo año 1920, *Caricatura* homenajea a la institución musical *nacional* con esta imagen de Enrique Terán:



55. Terán. El Conservatorio y el Coro de Declamación.

En esta representación podemos apreciar instrumentos como los que citábamos en el informe de 1901, de Enrique Marconi: el violín, el contrabajo, el clarinete, el tambor de

<sup>32</sup> Creo necesario anotar aquí que mi aseveración no excluye el hecho de que Enrique Terán, paralelamente al tiempo de circulación de *Caricatura*, se forjó un perfil de activista político y fue gestor de la conformación de los primeros movimientos socialistas del Ecuador poco después de que *Caricatura* dejara de circular.

orquesta, y hay quien conduce el carruaje haciendo uso de una batuta de director... Esta es la síntesis de la instrumentación de la música del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, para *Caricatura*, y como hemos mostrado en los testimonios precedentes, esta sería la noción ideal de lo que debía ser considerado música *nacional* moderna por entonces. No existe en esta caricatura referencia alguna a ninguna instrumentación indígena, ni entre los personajes caricaturizados aparece nadie que represente de alguna manera al sujeto indígena ni a su universo sonoro de carácter popular. Pero para corroborar lo dicho, retomo el artículo que ya he citado en el segundo capítulo, titulado *Modernismo en música*, y escrito por Augusto Terán, y lo transcribo con el propósito de delimitar por fin el ideario de modernismo y de nacionalismo que *Caricatura* quiere posicionar en sus lectores:

Al hablar de *Modernismo* en música comenzaré por decir que la última evolución del arte, es el resultado de una inmensa agitación musical que en más de cuarenta años ha venido preocupando a toda la Europa.

Este gigantesco paso fue iniciado por el gran Glinka, famoso compositor ruso, quien en todas sus manifestaciones y tendencias musicales simbolizaba las características de la Rusia, estos ideales que perseguía Glinka, fueron secundados con verdadero entusiasmo por un genial grupo de compositores *amateurs*, entre los que figuraban Dargomijsky, Balakirev, Borodin, Moussorgsky y César Cui. – *Amateurs* que decididos a trabajar únicamente en pro del Nacionalismo iniciado por el padre de la música Rusa, crearon una nueva *Escuela* donde reinaba una completa independencia de todas las formas escolásticas predominando en ella una audacia temeraria propia de todo *amateur* en arte; mas su genio los encaminó hacia un saludable horizonte, donde el sol que iluminaba el nacionalismo de su música dejaba escapar sus rayos de luz a través de las fronteras, despertando así en las demás naciones la preocupación de que todo pueblo debe tener música que refleje su nacionalidad.

La Francia que nunca se queda atrás en nada, sintió inmediatamente la necesidad de crear una música propia y característica de su patria. La Francia de entonces que ya iba librándose de la esclavitud a que fue sometida más de un siglo por influencias extranjeras, aparece ahora apoyada en un gran número de sus hijos preparados y en condiciones para no sólo producir música nacional como lo han hecho, sino también música propia de la época que va de acuerdo con la evolución del arte.

Es por esta razón que, Chausson, Dupare, Severac, Faure, DÍndy, Roussel, Chabrier, Dukas, Charpantier, Schmitt, Debussy y Ravel como dignos representantes de la Francia musical moderna, les cabe la gloria de haber sido los creadores de la Escuela Impresionista; escuela que además de traducir las más secretas emociones del espíritu francés, es en la actualidad el *modelo* de modernismo en música.

Hoy día, todas las Naciones del Continente Europeo y los Estados Unidos persiguen el nacionalismo en su expresión musical, pero todavía pocas son las que ha alcanzado a ver la aurora de su ideal; fuera de Francia y Rusia que se encuentran hoy en el más glorioso apogeo de la música con representantes tales como el prodigioso y genial Debussy y el audaz Strawinsky que, con obras como *Pelleat et Melisande*, *Les nocturnes*, del primero y *Ptrouehka el Oiseau du feu* del segundo se han conquistado el calificativo de las más fuertes y fecundas potencias del mundo musical. Las demás naciones ya tienen también representantes que prometen en no lejano día llegar a la cima de sus aspiraciones, -como el gran Turina en España con su *Procesión del rocío*, - el original Sibelius en Finlandia, con su poema sinfónico *Finlandia* y en Hungría los jóvenes Bartok y Kodaly que en sus obras ofrecen sensaciones nuevas de riqueza original. (...)

La música moderna se distingue señaladamente por su delicada belleza polifónica, por el sentimiento pintoresco y la expresión variada que sólo obedece a los ímpetus de la sensibilidad, libertándose así de toda receta rigurosa para su desarrollo, además por ese sentimiento misterioso que encierra la movilidad infinita de la luz tan bien comprendida en la palabra *impresionismo*.

Todo pueblo que tiene *cantos populares* propios de su alma, está más predisuelto que otro a poseer música nacional (...). (sic).

Del texto precedente extraigo siete frases que nos pueden ayudar a sintetizar los conceptos planteados por Terán y, como consecuencia, por *Caricatura*:

1. "...la última evolución del arte, es el resultado de una inmensa agitación musical que en más de cuarenta años ha venido preocupando a toda la Europa".
2. "*Amateurs* (que) decididos a trabajar únicamente en pro del Nacionalismo iniciado por el padre de la música Rusa".
3. "...su genio los encaminó hacia un saludable horizonte, donde el sol que iluminaba el nacionalismo de su música dejaba escapar sus rayos de luz a través de las fronteras, despertando así en las demás naciones la preocupación de que todo pueblo debe tener música que refleje su nacionalidad".
4. "La Francia que nunca se queda atrás en nada, sintió inmediatamente la necesidad de crear una música propia y característica de su patria".
5. "...la Escuela Impresionista; escuela que además de traducir las más secretas emociones del espíritu francés, es en la actualidad el *modelo* de modernismo en música".
6. "Hoy día, todas las Naciones del Continente Europeo y los Estados Unidos

persiguen el nacionalismo en su expresión musical”.

7. “Todo pueblo que tiene *cantos populares* propios de su alma, está más predispuesto que otro a poseer música nacional”.

Estas frases resumen las recurrencias temáticas presentes en *Caricatura* y que he citado hasta este momento de mi investigación y dejan claro aquello que no aparece, lo oculto, lo borrado. Para delimitar aún más las líneas editoriales del semanario que son objeto de mi estudio, las voy a enunciar así:

1. Las preocupaciones de Europa (Francia) guían a *Caricatura*.
2. La música sirve de instrumento para forjar nacionalismo y sentido de nacionalidad.
3. La Escuela Impresionista y Francia funcionan como modelo de modernismo.

Ahora, bien, si estas son las recurrencias temáticas de la revista, ¿cuáles son sus correlatos visuales? Vamos a ver que, tanto en la percepción de *lo nacional sin lo indígena* así como en *lo nacional imaginado por las élites* y en *lo nacional excluido*, las imágenes van de la mano con los textos. El 16 de marzo de 1919, otra imagen, curiosamente muy similar a la anterior, fue publicada para comunicar que un elenco del Conservatorio Nacional había llegado a Riobamba –ciudad andina situada en la provincia del Chimborazo, con numerosa población indígena– a presentar su repertorio para el público del interior del país. La imagen es la siguiente.



56. (Piké) Con la música a Riobamba.

Si los personajes caricaturizados, como dice la leyenda de la gráfica, van “con la música a Riobamba”, ¿dónde está representada esa música, si en este caso no se han dibujado instrumentos? Podemos deducir que lo está en los rollos de papel que dos de los personajes llevan bajo el brazo, asumiendo que estos sean partituras. Además, fijémonos en la alusión a la carreta de Téspis, el dios griego representado a bordo de su carruaje con el cual, según la tradición griega, éste iba a los pueblos para representar sus tragedias. El gráfico nos sugiere una acción caritativa y hasta cierto punto paternalista: el elenco lleva la música a un pueblo donde, aparentemente, no habría música pues tampoco hay un respaldo institucional como el que existe en Quito gracias a la existencia del Conservatorio Nacional.

Hablamos de un *nacionalismo visual* en las páginas de *Caricatura* que se circunscribe a las percepciones de un reducido grupo de periodistas y caricaturistas que plasman sus modos de imaginar la *nación* en ciernes en sus imágenes y se manifiestan

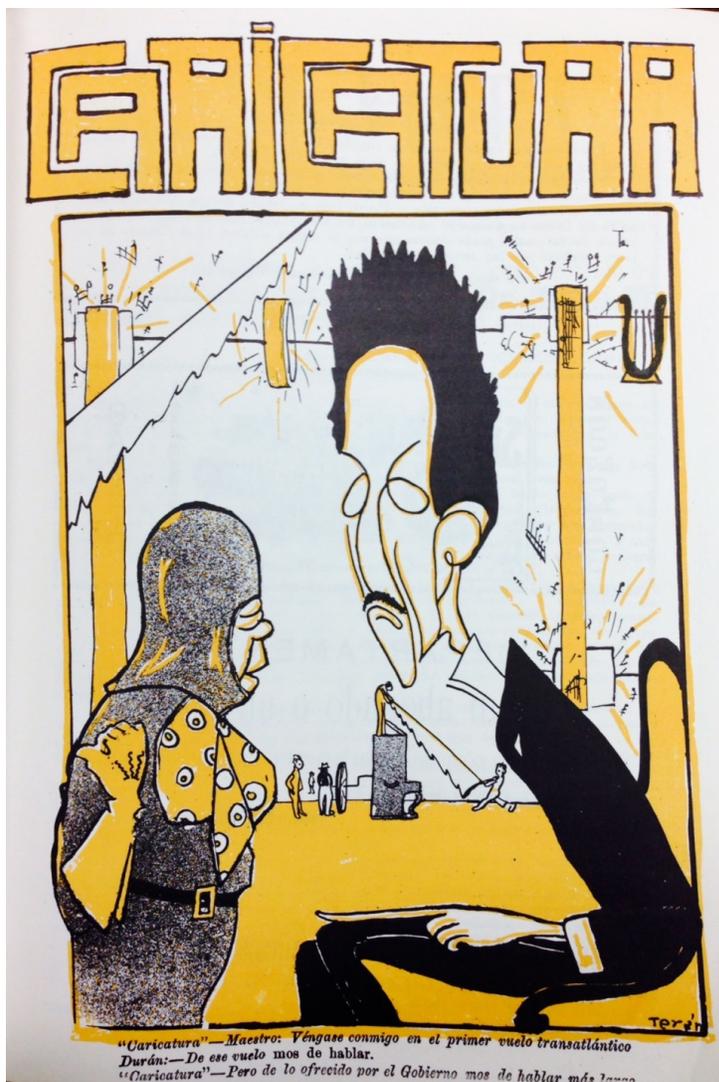
como protagonistas de esa edificación de la *nación*. Hasta este momento, lo que vemos son imágenes que retratan a los músicos blanco-mestizos pertenecientes al círculo al que también se adscriben los dueños y autores del semanario. Vemos que entre estos personajes no hay lugar para *lo indígena*, y vemos que la mirada está concentrada en el ejemplo que significa Europa y, principalmente, Francia. Así mismo percibimos su idea de *nacionalismo* en las líneas de sus artículos y en las vehementes referencias a lo que acontece en la cotidianidad local únicamente dentro de sus propios círculos sociales. Lo *visual* se replica también, como consecuencia, en los referentes musicales y, en este caso, en la figura institucional del Conservatorio a través de sus maestros músicos, o los estudiantes que llevan sus saberes modernos hacia donde no hay acceso a ellos. El Conservatorio es la forma de institucionalizar la idea de música nacional que tiene la élite encargada de diseñar ese proyecto de nación y en esa institucionalidad musical no aparece *lo indígena*, simplemente ha sido omitido; es en esta entidad estatal, además centralizada y la única encargada de llevar adelante la formación académica de los músicos ecuatorianos, donde se recogen los referentes de lo que significa para el modernismo europeo ser un músico profesional y practicar una disciplina tendiente a forjar valores *nacionales*. Sin embargo, dada la ausencia de *lo indígena* en este discurso institucional existe una paradoja que ya se avizora: la carencia de una verdadera discusión de carácter nacional en *Caricatura*. *Lo nacional sin lo indígena* aparece como algo naturalizado en el modo de ver la institucionalidad de la música ecuatoriana para los miembros de *Caricatura* y, de esta manera, se presenta ya una mirada miope de lo que es el paisaje sonoro integral de la nación ecuatoriana.

### ***Lo nacional en el imaginario de las élites (traducción)***

#### **Sixto María Durán, el *non plus ultra* de *Caricatura***

Sixto María Durán es la figura musical que más atención recibe en toda la historia de *Caricatura*. Al maestro Durán se le hizo la extensa entrevista que ya cité y que fue publicada en el segundo número, el 15 de diciembre de 1918; se le dedicó una edición completa el 18 de mayo de 1919, que contó con versos de su autoría, una mención en la presentación de esa edición y se ubicó su caricatura en portada (único músico que mereció

tal dilección por parte de los miembros de *Caricatura*); el 20 de febrero de 1921, se publicó una oda a su carrera, escrita desde Chile, en tres páginas completas, por el poeta colombiano Aurelio Martínez Mutis; una nueva caricatura le fue dedicada el 1 de julio de 1923 y en esta misma fecha se publicó la partitura de su obra *Sumac Shungulla*; el 14 de octubre de 1923 *Caricatura* publicó una nueva partitura del maestro Durán, esta vez de la obra *Brisas andinas*.



57. Terán. Portada 18 de mayo de 1919.

En la edición del 15 de diciembre de 1918, en la entrevista a Durán, una de las primeras preguntas que se le hizo fue: “¿Usted cree que la música nacional pueda tener un buen porvenir?”. Luego de responder positivamente y de ensalzar el talento de otros músicos

contemporáneos suyos, Durán reniega de que, a pesar de haber compuesto “infinidad de obras musicales” siga siendo un artista inédito debido al alto costo de la publicación de música en el país y a que “no hay quien compre. No hay objeto de publicar nada para que vaya a dormir en las tiendas de los librerías”. No obstante, confiesa Durán que, entre sus principales obras está la ópera *Cumandá*, la ópera en dos actos llamada *Mariana*, “una opereta, una zarzuela e infinidad de sinfonías, sonatas, etc.”. En efecto, la *música nacional* ecuatoriana era, para *Caricatura* y su entorno más inmediato, así como para el mundo blanco-mestizo de las primeras décadas del siglo, música compuesta por ecuatorianos pero en formatos académicos europeos. Como anotábamos en el primer capítulo, los ritmos tradicionales y las formas musicales no polifónicas, así como los instrumentos con los que se ejecutaba la música vernácula fueron proscritos por los músicos modernistas y por el nacionalismo musical como movimiento institucionalizado, casi en su totalidad. Eso no quiere decir que no se hayan insertado ciertos elementos en las formas musicales oficiales, es más, precisamente este momento histórico corresponde al germen del movimiento del nacionalismo musical en Ecuador y a la adaptación de determinados elementos aislados de ritmos vernáculos a los formatos sinfónicos occidentales, pero fue esta fusión, esta mezcla, la que caracterizó al movimiento nacionalista en la música hecha en Ecuador. Fue más adelante, en la década de los treinta, que compositores como Luis Humberto Salgado exploraron con mayor dedicación los ritmos vernáculos y los utilizaron en sus obras con nuevos matices (Wong: 2003).

Las palabras de Durán en la entrevista, sin duda, se convirtieron en espaldarazos de esas primeras declaraciones de principios contenidas en la presentación oficial del semanario. El personaje aparecía en *Caricatura* investido de amplia experiencia como músico y dotado de representatividad institucional, pues además de que se trataba de un exdirector del Conservatorio Nacional y de que, como se había dicho líneas arriba, es un puntal fundamental para el nacionalismo musical ecuatoriano, en su condición de doctor en Leyes, Durán fue presidente de la Corte Superior de Justicia e Intendente. Su legitimidad va más allá del ámbito musical. En la entrevista para *Caricatura*, Durán resalta las figuras de otros músicos contemporáneos suyos como el lojano Salvador Bustamante Celi,

perteneciente a esa primera generación de compositores nacionalistas en la que se incluyen también otros como Domenico Brescia, Alfredo Baquerizo Moreno, Pedro Pablo Traversari, Francisco Salgado Ayala o Segundo Luis Moreno, entre otros nombres que en las páginas de *Caricatura* aparecen más de una vez. Durán también cita a Gustavo Bueno y a Pepe Canelos, este último perteneciente a la segunda generación de nacionalistas, y, enseguida, el entrevistador, bajo el seudónimo de Xiro Varela, le pregunta: “Según eso, ¿Ud. cree que la música nacional puede tener un buen porvenir?”. Sixto María Durán responde: “¡Ya lo creo! Aquí hay mucho genio para la música, ¡y con estos muchachos!; en este punto, creo, no le tenemos que pedir favor a ninguno de los otros países americanos”. Más adelante, el periodista relata: “Nos explicó, como tomando de las melodías indígenas él había descubierto la escala de la música incásica (sic), y como resultó ser la misma, al hacer la comparación, que la descubierta por el maestro peruano Alomía Robles, que halló la suya y la tomó de los instrumentos desenterrados en las excavaciones hechas en las ciudades incásicas del Perú”. Las apropiaciones de los elementos indígenas que, como citaba Mullo, fueron extendidas en la música institucionalizada y etiquetada como *nacional* a principios del siglo XX, se remiten a lo que nos muestra la declaración de Durán: una adaptación a formatos occidentales. Esta cita que extraigo de Durán es la única en la que directamente se trata el tema de la inserción de formas sonoras indígenas en la música considerada seria por las clases dominantes de la ciudad, en toda la revista.

En el artículo escrito desde Chile por el poeta Aurelio Martínez Mutis, en homenaje a Durán, decía éste del músico ecuatoriano que era uno de los hombres más representativos del Ecuador de la época. Lo situaba, junto con el sacerdote e historiador Federico González Suárez, en la más alta cota de la sociedad ecuatoriana. Martínez también nos deja ver en su escrito la intención naturalizada del músico de entonces de adaptar los elementos sonoros indígenas a la música moderna:

Durán ha hecho en su patria obra de arqueólogo y de artista; ha estudiado en el fondo popular y en las colecciones de museo, los instrumentos de música de los indios y la simple y honda sencillez del arte autóctono americano; y poniendo su

genio y su ilustración al servicio de esa causa, con entusiasmo de apóstol nos presenta las notas primitivas de la escala pentatónica, calzadas con el más alto contorno de la armonía: la Ópera.

Y más adelante, el colombiano defiende el mérito de Durán de “llevar al pentagrama moderno esos sonidos” cumpliendo una labor “nacional” y “americana”. “Si *clásico* significa *raíz* –dice-, esta música *radical* y primitiva deberá ser la base para la música clásica de América (...). Algunos dudan que se pueda hacer aquí música propia, por la pobreza de las raíces esenciales. Pero no se trata de perseverar en la rutina de esos aires sin escuela: se trata de adaptarlos a los procedimientos de la composición moderna, ampliándolos, enriqueciéndolos, introduciendo en ellos algunos matices nuevos”. La cita precedente reitera que, así como con las voces de *lo indígena* en la literatura o en la plástica se trató de hablar por el *otro indígena* a la manera del ventrílocuo al que se refirió Muratorio, en la música la práctica se replica y, además, se celebra. Se percibe la necesidad de ‘mejorar’ a las formas musicales indígenas trasladándolas a formatos modernos. La importancia que adquiere Durán para los miembros de la redacción de *Caricatura* radica - ahora lo podemos ver- en que esa estrategia de condescendencia a la que hemos aludido antes él la domina, gracias al hecho de haber adoptado ciertas figuras, determinados elementos de las formas musicales indígenas para incorporarlas a sus composiciones. Según el musicólogo Pablo Guerrero, Durán es el primer músico al que se puede atribuir el calificativo de académico y nacionalista, por sus condiciones de compositor, pedagogo, pianista y teórico. Pablo Guerrero ayuda a ubicar en el contexto nacional a un compositor de la talla de Durán cuando afirma que: “fue inicialmente un compositor de la que se llamaba música de salón, autor de *valses*, *gavotas* y otras piezas de raíz europea, sin embargo en aquel crisol que se dio en América en donde se sumó romanticismo, indianismo, costumbrismo y modernismo finalmente cuajó su trabajo dentro de moldes nacionalistas y patrióticos”<sup>33</sup>:

Su ópera *Cumandá* y su marcha *Patria (Patria tierra sagrada...)* son dos muestras representativas de su creación. Estas propuestas artísticas nacidas en el seno de los músicos académicos y de las que llegaron a surgir dos vertientes principales, el

---

<sup>33</sup> Las referencias hechas en este trabajo al compositor y musicólogo Pablo Guerrero son extraídas de su sitio personal <http://soymusicaecuador.blogspot.com/> a menos que se señale una procedencia distinta.

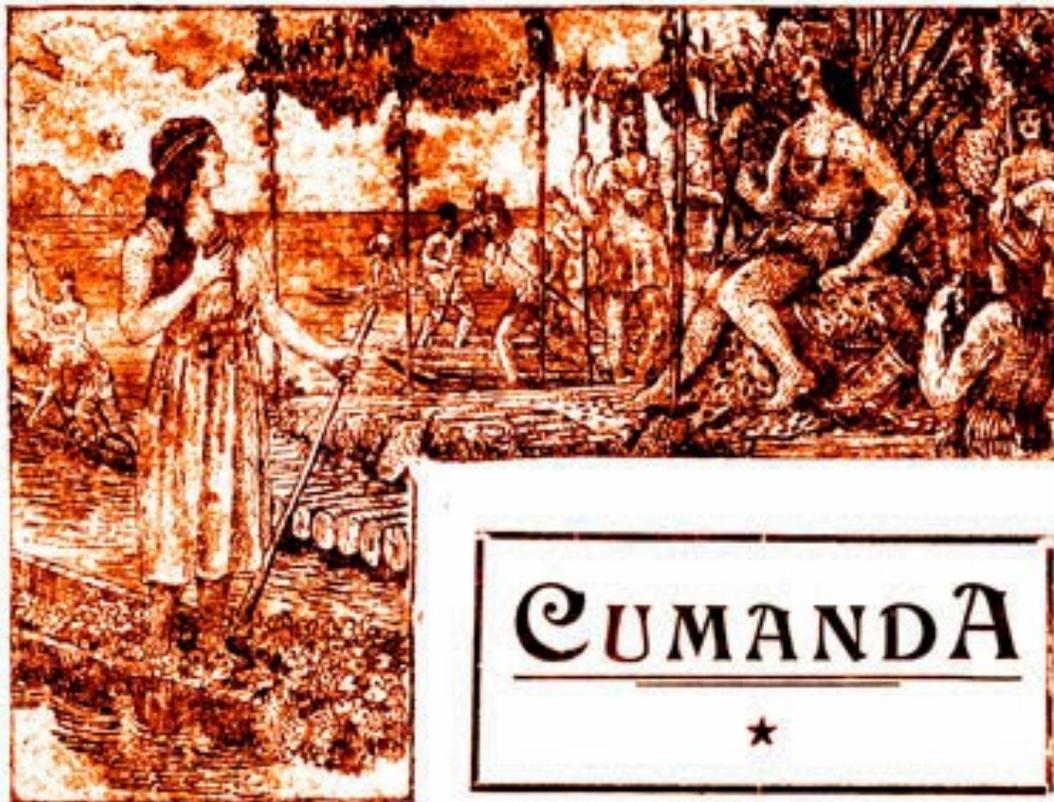
indigenismo musical y un nacionalismo que escogió los géneros populares para expresarse musicalmente, fueron los espacios estéticos a los que se acogieron los músicos que siguieron a Durán. Durán fue un pionero y por lo tanto en su obra se encontrarán chispas de esas diferentes vertientes<sup>34</sup>.

El apelativo de pionero que se otorga a Durán devela el surgimiento de esa idea de *música nacional* como parte de la construcción del ideal de nación moderna, afán heredado de la Europa nacionalista. Pero no dejemos de atender al hecho de que de esas dos vertientes, solo una es importante para *Caricatura*: la que se instala en el pensamiento de la academia. Un nacionalismo eurocéntrico que celebra lo que más se parezca a lo que se compone en Europa.

Volviendo a las páginas de este segundo número de *Caricatura*, Sixto María Durán dice de su ópera *Cumandá* que es una obra imposible de ser interpretada en el Ecuador de la época pues requeriría de trescientos músicos para su ejecución -exagera. A pesar de las dificultades, cree que solo en un escenario europeo podría representarse esa ópera, o incluso en EEUU, donde el público “menos regatea cuando se trata de arte y quizá hasta por lo exótico de la obra llamaría más la atención allí”. Retomo aquí la frase de Durán en la que dice que, a pesar de todas las dificultades: “algún día he de dar un fragmento a la orquesta del Conservatorio, la única orquesta completa que tenemos, para que la toque como melodía incásica”, pues quiero aclarar que el calificativo de *incásico* que los músicos de la época usaban para caracterizar a la música con evidentes influjos del universo sonoro indígena andino es, para Pablo Guerrero, una forma genérica (e imprecisa) de agrupar en un solo saco a toda la música indígena conocida por entonces, sin reconocer sus particularidades. Fuera de este universo estarían formas musicales amazónicas, costeras y otras de la misma serranía ecuatoriana. De todas maneras, Guerrero da por sentado que *Cumandá* “pasa a convertirse en la primera *ópera* creada en el país, a lo que podríamos sumar la categoría de *primera ópera indianista ecuatoriana*”.

---

<sup>34</sup>Fragmento del discurso de Pablo Guerrero, leído con motivo de un recital donde se presentaron las cuatro leyendas del compositor Sixto María Durán: *Leyenda incásica*, *Leyenda quiteña*, *Leyenda ecuatorial* y *Leyenda tropical*, el 14 de enero de 2012, en Quito.



58. Una de las representaciones gráficas de portada (sin autor) de la obra literaria *Cumandá*, del ambateño Juan León Mera, en la cual se basó la composición de Durán.

La revista *Caricatura* buscó el posicionamiento de la figura de Sixto María Durán como el emblema del nacionalismo musical en Ecuador y lo hizo con la garantía de que este músico gozaba del aval de su formación académica y de su trayectoria en el mundo de la academia musical, habiendo sido director del Conservatorio; además, su bagaje como *autoridad*, en el sentido foucaultiano, se muestra afín a la condición de autoridad intelectual que los miembros de la revista exhiben en sus publicaciones, para forjar el ideal de *lo nacional*. El discurso visual de la revista consiste en colmar las páginas relacionadas con *música nacional* con imágenes de Sixto M. Durán y levantarlo como la única o la más importante figura *nacional*. A través de él, delimita el sentido de pertenencia a un universo musical que otorgue el carácter de *nacionalidad e identidad nacional* a la sociedad ecuatoriana. Así como el Conservatorio representa la institucionalidad de la *música nacional*, Sixto María Durán es la personificación de ese ideal o de ese imaginario, su presencia no deja sitio a

nada más que no provenga de su hábitat, y así robustece el edificio discursivo sobre el cual se sostiene la *nacionalidad musical* para la revista *Caricatura*. La música vista de este modo aporta a la construcción de ese edificio, pues crea un símbolo público afín al discurso oficial del progreso y de la identidad y omite todo lo que tenga que ver con *lo indio*. De este modo, *Caricatura* ‘traduce’ una realidad nacional y la restringe a sus propios intereses, construye un lenguaje a su medida, de acuerdo al imaginario de la élite a la que se pertenecen sus autores.

### ***Lo nacional excluido***

#### ***Caricatura: la música nacional es un asunto de familia***

En varios artículos de *Caricatura* se exalta a los artistas Terán y Bueno, a quienes atribuye la revista nada menos que el hecho de haber fundado el movimiento artístico musical en Quito, principalmente debido a la fundación de la Sociedad Audiciones Musicales, bajo la dirección del músico Pedro Paz, de quien ya he hablado.

El 15 de diciembre de 1918, en la segunda edición, en la misma en que aparece la entrevista a Durán, se publicó una reseña de un concierto ofrecido nueve días antes, el 6 de diciembre, por Teodelinda Terán. El 1 de enero de 1919, la misma Teodelinda Terán es merecedora de dos páginas y media en la sección *Nuestros Artistas*. Teodelinda goza de una presencia nada envidiable en el semanario. Sus actividades privadas como formadora musical de niñas se resumen en una serie de entregas que reseñan ensayos o presentaciones en público, bajo el nombre inglés *The pupil's meeting*, como esta, del 13 de abril de 1919:

## The pupil's meeting

La señorita Teodelinda Terán, a imitación de los torneos artísticos de los grandes países, quiere implantar entre sus discípulas pequeños certámenes, con el fin de estimular la vanidad de ellas, y acostumbrarlas a tocar con serenidad.

El sábado por la tarde se congregaron en el estudio de la señorita Terán, un grupo de sus selectas discípulas, para realizar un programa de piezas escogidas; piezas que se podrían presentar en cualquier concierto musical de *amateurs*.

El acto se cumplió conforme al programa impreso que circuló para el efecto.

El primer número:

Piano solo.—Minuet.—Paderewski.—Ejecutado por la señorita María Victoria Camarero. Nos reveló gran facilidad de digitación y gran compenetración musical. La señorita Camarero a pesar de haber comenzado recientemente el estudio del piano, bajo la dirección de la señorita Terán, en el poco tiempo de aprendizaje ha manifestado sus grandes cualidades de ejecutante, y gran temperamento artístico.

2.—Piano solo.—Tocatta.—Chaminade.—Ejecutada por la señorita Amanda Novoa. En ella notamos una inteligente interpretación de la obra, lo mismo que un prolijo estudio, sin embargo de que sus manos, preciosamente diminutas, no alcanzan a sacar el efecto técnico que su alma soñadora ambicionaría.

3.—Violoncello solo.—Nocturno en Re menor.—Goltermann.—Ejecutado por el Sr. Carlos Tipán, acompañado honrosamente por la señorita Amanda Novoa. El Sr. Tipán, que es uno de los discípulos más antiguos y aprovechados de su maestra, demostró que es un muchacho de gran talento y que posee un sonido voluminoso y resonante. Una de las cosas que más pudimos notar en él es su excelente afinación que le ayuda a excelente afinación de artista, con pesar el gran sentimiento de artista, cuyas cualidades Tipán llegará, si continúa siempre bajo tan buena escuela, a ser un artista que honre a su Patria.

En el acompañamiento del Nocturno, la señorita Novoa manifestó buenas cualidades en el difícil arte de someterse a una interpretación ajena como es la del solista.

4.—Piano solo.—Wedding day Grieg.—Ejecutado por la señorita América Leroux. El largo estudio que ha tenido con la señorita Terán ha desarrollado en ella

gran sentimiento artístico, ajustado a una técnica y expresión envidiables de sentido musical, con los que ejecuta cualquier obra cuya interpretación necesita un alto concepto de Arte. La señorita Leroux promete honor a su maestra y al arte.

5.—Piano solo.—Chanson Napolitaine.—Tschackowski.—Waltz.—Interpretado por la señorita Enlalia Calisto. Tiene esta simpática chiquilla una decisiva vocación por la música y un buen gusto notable, siendo indudablemente una bella promesa, ya que ahora, por lo que la hemos oído, se revela con excelentes disposiciones por la Música.

6.—Piano solo.—Sonatine Beethoven.—Ejecutado por la señorita María Lola Benites. Su gracia especial ante el piano, su actitud elegante, la belleza de sus manos, la exquisita sonrisa que deja vagar por sus labios, el claro fulgor que surge a sus pupilas, toda la divina iluminación de inteligencia y de sentimiento que asoma a su rostro, todo esto rima a maravilla con su alma de artista.

7.—Piano solo.—Preludio en Sol menor.—Rachamaninow.—Ejecutado por el señor Gustavo Bueno, quien en otras ocasiones, y con piezas de mayor importancia artística y técnica, ya nos reveló ser el *leader* de los discípulos de la señorita Terán. Prueba de ello que Gustavo Bueno forma ya parte integrante del cuarteto Terán.

Después de cumplido fielmente el programa, la señorita Teodelinda Terán ofreció una taza de té al simpático grupo de sus discípulas y a nosotros que estuvimos allí para admirar, para gozar y aplaudir efusivamente el feliz éxito de este acto original que por primera vez se ha realizado en Quito.

La señorita Terán, acortando la distancia de su relación de profesora con sus discípulas, se convirtió en la amiga comunicativa de siempre y las trató con la confianza y el cariño que le caracterizan para con sus relaciones.

No podemos menos, al cerrar estas líneas, que dejar constancia del desinterés con que se empeña la señorita Terán en levantar a sus alumnas a un nivel artístico que revele verdadera cultura y estudio, formando músicos de alta talla.

Vayan nuestras felicitaciones a la señorita Terán y a sus discípulas.

AMATEUR.

59. *The pupile's meeting*. 13 de abril de 1919.

El 19 de enero, recordemos, en el mismo segmento Nuestros Artistas, se publicó la entrevista a dos páginas a Pedro Paz. El 23 de febrero de 1919, se publicó un texto titulado *El concierto Terán-Bueno*, el mismo que está firmado con el seudónimo de Don Francisco. Se trata este último de una intención de crónica del recital que ofrecieran cinco días antes, el 19, Gustavo Bueno y Augusto Terán, pero que finalmente se escurre en una sucesión de

halagos. En este artículo se infiere una connotación clasista o por lo menos sectaria cuando el escritor anónimo dice: “Pocas veces se ve al teatro Edén (al que el cronista llama “teatrito Edén”) tan lleno de la mejor sociedad”. ¿Cuál es la mejor sociedad, según el autor anónimo? Sin duda es la que tiene la capacidad adquisitiva para acceder a un teatro de la capital y ver este tipo de espectáculos que, digámoslo de paso, conformaban una serie de recitales organizados por los mismos hermanos Terán. El artículo se refiere a aquel público que gusta de apreciar las obras de Chopín o de Jean Sibelius que esa noche se interpretaron, dos autores referenciales que aparecen con frecuencia citados con los mayores elogios en *Caricatura*. Luego se refieren a una interpretación que Bueno hace de una habanera compuesta –una vez más- por Sixto María Durán, de la cual destacan, como si fuera una virtud del ejecutante, que “Tampoco notamos la influencia incásica que ha predominado a sus obras” (sic). Sin embargo de este detalle, es necesario reconocer que los hermanos Terán aportaron, según asegura Pablo Guerrero, a la difusión de la obra de Durán.

“El Edén presentaba un conjunto puramente europeo”, dice el anónimo, líneas más adelante, para describir el cariz del recital, y termina haciéndose una zalamera pregunta: “¿Cuál será la fuerza de estos artistas para que un Quito, tan tradicional en sus costumbres, se metamorfoseara en el centro más civilizado al toque mágico de la música que obsequian los artistas Terán con su excepcional temperamento?”. En fin, cuando hablamos de Bueno, Terán, Paz o Durán, hablamos del mismo grupo de amigos y cercanos al que nos habíamos referido cuando recurriamos al dato histórico que nos ofrece el historiador Rodolfo Pérez Pimentel, algunas líneas más arriba. La siguiente imagen reúne al sexteto The London sextet, y a varios de los mencionados en los artículos de *Caricatura*, antes de que la revista fuera fundada.



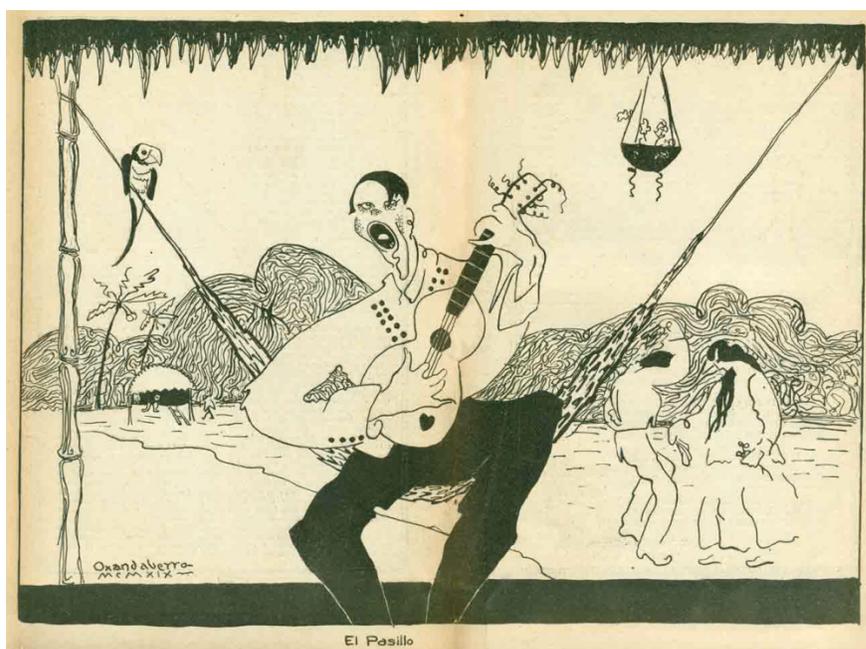
60. The London Sextet, conformado por los hermanos Augusto, Teodelinda y Enrique Terán, en la primera fila, de izq. a der. Atrás, Pedro Paz; al piano Sidney Knapp y a la derecha el español Alfredo Fernández.

Fuente: Archivo Pablo Guerrero.

Los horizontes editoriales de *Caricatura* no alcanzaron a recoger las voces menos oficiales de los procesos nacionalistas en música, no reseñaron, por ejemplo, la escena cultural del yaraví, del sanjuanito, del albazo o del yumbo en la cotidianidad de la ciudad, en las barriadas incipientes de las periferias o en las calles y plazas, sin sus incorporaciones a formatos sinfónicos sino ahí donde no se respiraban pretensiones aristocráticas de ninguna naturaleza. O, siguiendo las reflexiones de Mullo, donde se desarrollaban orgánicamente como “formantes de estilos de baile propios de las nuevas identidades mestizas de inicios del siglo XX”, como en una dinámica de “simbiosis”. Juan Mullo habla de esa “cultura mestiza” cuando se refiere a estos procesos de adopción de elementos rítmicos y melódicos indígenas para ser adaptados a las nuevas sonoridades nacionales. No obstante, *Caricatura* no lo mostró, mostró tan solo lo que le quedaba a la mano: las aficiones musicales de sus familiares y amigos y las voces de los referentes de ese mismo círculo, además, bajo la protección de una legitimada necesidad de *ser modernos*. Esto implicaba, como vemos, estar atados a un discurso *nacional* que no tomaba en cuenta las otras prácticas culturales

que también ocurrían en espacios no elitizados de la emergente nación ecuatoriana. Para Mullo, por ejemplo, es el yaraví “el *ethos* de la música nacional” (2009: pp. 60-63). *Caricatura* no se refiere a este ritmo ni desde un punto de vista histórico ni mucho menos desde su línea periodística, aun cuando es uno de los ritmos en los que Sixto María Durán sí puso atención, así como en el sanjuanito.

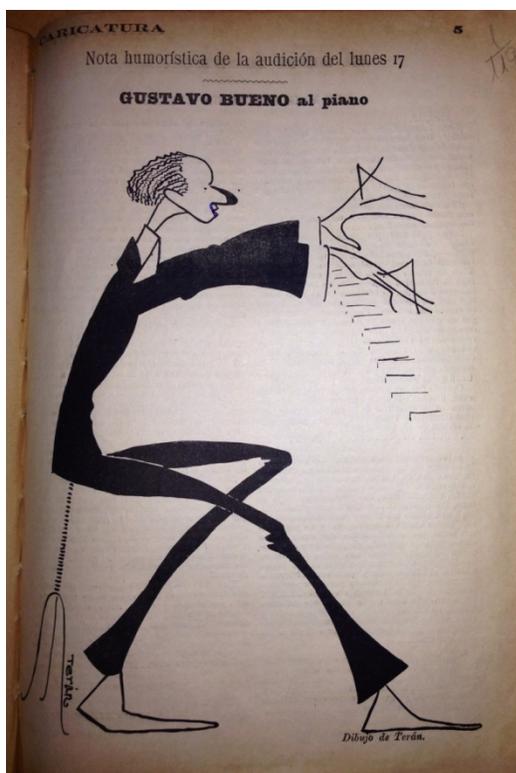
Existe, sí, un acercamiento tímido pero acercamiento al fin, al pasillo, en la gráfica de Roura Oxandaberro publicada en 1920, durante el tercer momento de *Caricatura*, y que reproduzco aquí. Pero más que esto, este género popular no merece lugar en sus páginas.



61. Roura Oxandaberro. *El pasillo*.

Si ensayamos un análisis comparativo entre esta imagen y las otras imágenes que *Caricatura* publicó, con temática musical, nos daremos cuenta de que esta alusiva al pasillo cuenta con un contexto, con un entorno natural; el músico es anónimo, lo cual le acerca a la condición de intérprete popular, y en segundo plano se distingue a una pareja bailando. Concluyo que esta imagen no se trataba del pasillo canción, como ha llegado a nuestros días, sino de la forma de pasillo baile, que a principios del siglo XX prevalecía. El músico anónimo en esta imagen canta, toca una guitarra y lo hace en un ambiente playero, hasta podríamos asegurar que tiene un tinte festivo. El resto de imágenes alusivas a

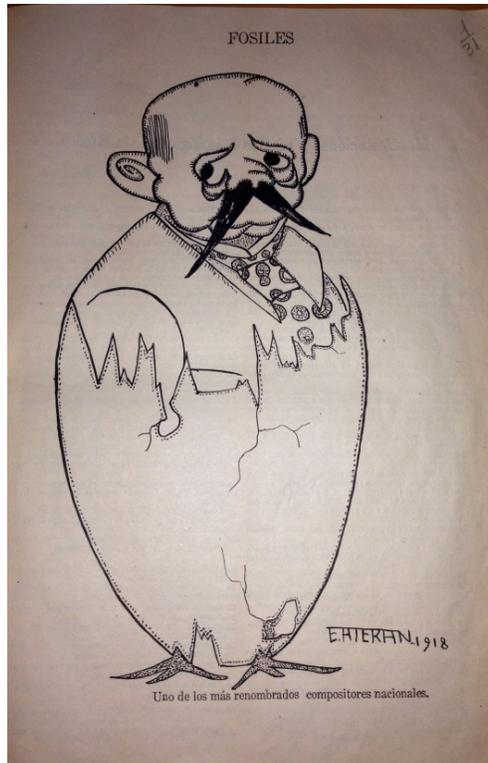
músicos, en *Caricatura* no corresponden a este estilo. Sea porque se trata de otros autores o porque el tratamiento de la música popular es distinto, los músicos nacionales a los que privilegia la línea editorial de *Caricatura* están bien identificados y son retratados con traje, solos y casi sin otro entorno que no sea el piano, representado por líneas sueltas, minimalistas. En la edición del 23 de marzo de 1919, por ejemplo, se publica una caricatura dedicada a Gustavo Bueno:



62. Terán. Gustavo Bueno.

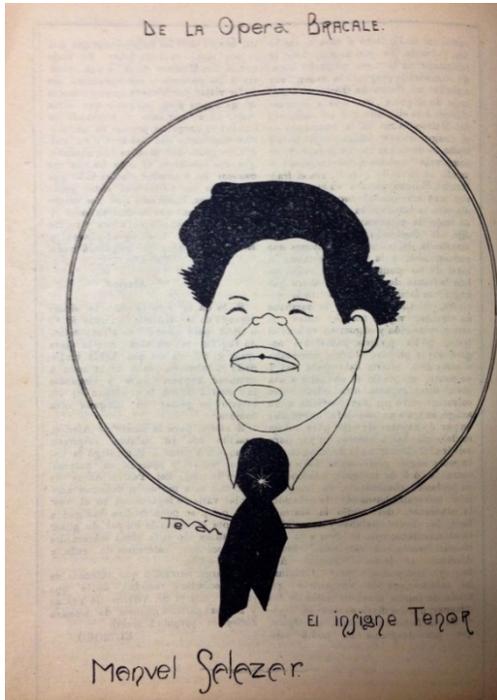
El carácter humorístico al que hace referencia el nombre de la sección es una generalidad en varias de las caricaturas y me permite intuir que únicamente tiene que ver con la idea que los autores tienen de la función de la caricatura como género, tal como lo declaran tanto en su presentación, y como ya veremos que lo hacen también en un último artículo publicado por Enrique Terán en relación con su concepción de la caricatura. Los trazos de este dibujo son más bien esbozos, rasgos escuetos que perfilan la fisonomía del personaje y lo muestran elegante y sobrio.

Ocurre lo mismo con el resto de imágenes de músicos que conforman este estudio. Veamos, por ejemplo, la caricatura de Carlos Amable 'Pollo' Ortiz, publicada el 12 de enero de 1919.



63. Terán. Carlos Amable 'El Pollo' Ortiz.

Rasgos mínimos, líneas simples y una característica predominante: en este caso, el huevo dentro del cual está el músico, haciendo alusión a su apodo. No hay más. Y podemos seguir con otros ejemplos en los que esta característica se repite en los dibujos de Enrique Terán:



64. Terán. Tenor Manuel Salazar. Octubre, 1921.



65. Terán. El maestro Padovani. Octubre 1921.

Pero, veamos también cómo retrataron a los músicos otros caricaturistas de la revista, los artistas Carlos Andrade Moscoso (Kanela) y Guillermo Latorre:



66. Kanela. Hans O. Wendt. 7 de diciembre de 1919.



67. Pedro Paz, 14 de diciembre de 1919.

Lo moderno, el modernismo, es el único camino posible para los miembros de la redacción

de *Caricatura*. Sus imágenes, aunque aún se mantengan haciendo equilibrio entre el *art nouveau* francés y el art decó, constituyen un “querer ser” modernas, para retomar a Gustavo Lovato. Hablan así de esa “única orientación”, y cierran la discusión. No hay más que decir. La única consigna es el movimiento modernista que tanto calaba en la conciencia intelectual de entonces gracias a algunos de los escritores locales que hemos mencionado en el acápite correspondiente.

Vuelvo al artículo titulado *El modernismo en música*, escrito por Augusto Terán, para resaltar el recuento que hace el autor de los baluartes de la música rusa y francesa, sobre todo, aunque también cita a España, Alemania y Finlandia (Sibelius), entre otras naciones europeas. Hacia el final de su artículo, Terán alude a la “delicada belleza polifónica” que caracteriza a la música moderna. Más adelante, asegura que “hay que buscar la disciplina en la libertad y no en las fórmulas de una filosofía que ha llegado a ser caduca y buena para los débiles; no escuchar los consejos de nadie sino del viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo”, escribe. Al finlandés Sibelius, Terán califica de “original” y destaca el poema sinfónico *Finlandia* como una obra que representa los ideales nacionalistas de su música. “Las demás naciones –dice, luego de enaltecer específicamente a Rusia y a Francia- ya tienen también representantes que prometen en no lejano día llegar a la cima de sus aspiraciones...”. El objetivo universal a alcanzar para cualquier nación que se precie de ser moderna es tener su propia música nacional. ¡Cómo el Ecuador podría quedarse atrás en ese afán! La imagen destacable de todo el número en mención se encuentra en la página 15 y es una ilustración que muestra una personificación de la Muerte sujetando el cuerpo inerte de una mujer. Esta imagen acompaña un artículo dedicado a reseñar el argumento de la obra de teatro *La muerte*, del finlandés Arvid Järnefelt, para la cual su cuñado, el mismo Sibelius, compuso varias piezas incidentales, entre ellas, el *Valse triste*:

## Valse Triste

por JEAN SIBELIUS



Tenemos el gusto de publicar el argumento de este precioso vals que forma parte de la música incidental escrita por Sibelius para el drama intitulado "La Muerte de Jarnofelt. Por el argumento se comprenderá toda la belleza de esta delicada composición musical, de cuya armonía gozará nuestro público el miércoles 19 del presente pues el "Valse Triste" ha sido especialmente escogido por los artistas Terán—Bueno para dicho concierto.

68. Víctor Mideros. *Valse triste*.

Esta no es una caricatura. Se trata de una ilustración que, además, pertenece al pintor Víctor Mideros, lo que nos permite especular que su objetivo es visiblemente distinto al de otras imágenes que tratan aspectos musicales y que son de la autoría de Terán, Kanela o Latorre. La tipografía así como la combinación binaria de los colores, con predominancia del negro, nos presentan una imagen más bien seria cuando se trata de Sibelius, y recuerdo que la imagen que escogí para hablar de la postura de *Caricatura* ante Beethoven fue también una ilustración: simple, pues es tan solo su silueta, y ocurre que ningún músico local mereció ese tratamiento. Los músicos locales son caricaturizados con estos trazos simples y las líneas alargadas. Distingo aquí dos modos de tratamiento distantes que podrían darnos pistas de un cierto grado de respeto especial por los modelos extranjeros a seguir, pues a ellos no se les dedica una caricatura similar. Pero, extraigamos ahora los adjetivos y cualidades usados en la nota que acompaña a la imagen del *Valse triste*, de Sibelius: precioso (vals); ...se comprenderá toda la belleza de esta delicada (composición);

cuya armonía (el sustantivo tienen doble connotación, aparte de referirse al uso de la armonía como elemento consustancial de la música, parece calificar a la obra como una pieza que guarda un sentido de equilibrio y perfección). Y, finalmente, luego de la exaltación a la obra del músico finlandés, este pie de foto termina por destacar que la pieza ha sido “especialmente escogida” por los artistas Terán-Bueno para el concierto en mención, detalle que no deja de estar presente en las páginas del semanario: la autoadulación.

Enrique Terán escribió un artículo sobre la caricatura en el Ecuador que fue publicado en el diario *El Telégrafo* y la misma revista *Caricatura* lo reprodujo el 17 de febrero de 1924, cuando estaba a punto de dejar de circular definitivamente. Decía Terán:

Si bien es verdad que el arte humorístico es vasto, y dentro de él, hay diferentes actividades y recursos tales como la sátira, la leyenda, la parodia, la fantasía y la caricatura, esta última fase ha sido la única, entre nosotros, que ha encontrado entusiastas cultivadores, a pesar de ser la más difícil y la que mayor ingenio requiere. En esta rama del humorismo, tenemos en el Ecuador prestigiosos caricaturistas como Guillermo Latorre, Carlos Andrade Moscoso (Kanela) y otros más, que son los precursores del arte y los que inconfundible personalidad han alcanzado, amén de una pléyade inteligente, que como ellos, rinden culto a la línea sintética y expresiva, siguiendo la única orientación moderna (...) para ser caricaturista en nuestros tiempos es preciso ser hombre de mundo y de una vasta ilustración (...) Mientras viva *Caricatura*, por lo menos, no morirá la más espiritual de las ARTES GRÁFICAS (sic).

Terán destaca el mérito de que los caricaturistas que nombra “rinden culto a la línea sintética y expresiva, siguiendo la única orientación moderna”. Esa única orientación no puede ser otra que la diseñada por Europa y por el proyecto nacional local. Lo que no se ajuste a esos parámetros estéticos no está considerado idóneo para aparecer en *Caricatura*. Llegando a este punto me quiero detener para intentar una reflexión acerca del conjunto de imágenes alusivas a temas musicales en este capítulo, para hallar de nuevo sus recurrencias y cómo el nacionalismo se ve expresado en ellas. En primer lugar, destaco el hecho de que los autores de las imágenes sean casi siempre los mismos. Luego, que el estilo de las imágenes de música se caracterice por esos trazos similares, y, finalmente, que las imágenes que aluden a músicos u obras extranjeros no son caricaturas sino ilustraciones. Estas tres características sobresalientes me permiten concluir que, en efecto, las

preocupaciones de Europa, y principalmente de Francia, guían a *Caricatura*. Que la música sirve de instrumento para forjar nacionalismo y sentido de nacionalidad. Y que la Escuela Impresionista y Francia funcionan como mayor modelo de modernismo para *Caricatura*.

## CAPÍTULO IV

### A MODO DE CONCLUSIONES

Haciendo un recuento general de lo que hemos escogido para analizar *Caricatura*, y ateniéndonos a la temática constante que nos muestra la publicación, podemos ya afirmar que estamos frente a una revista que habla de sí misma y de su gente, que funciona como tribuna de sus creadores y de su círculo más cercano. El hecho de que los autores de las imágenes sean casi siempre los mismos, de que los estilos de las imágenes sean reincidentes, de que Francia sea el ejemplo a seguir en cuanto a modernismo y a nacionalismo y de que la música sea una temática preponderante nos ayuda a enfocar a la música como una potente herramienta de los hacedores del semanario, para construir su propio imaginario de *lo nacional*. El *ser moderno* que habíamos estado buscando emerge aquí, en las imágenes sobre música, sobre todo, con mayor claridad.

Sabemos que los músicos que aparecieron en las páginas de *Caricatura*, ya sea en textos o en imágenes, fueron siempre quienes se adscribieron a la formación académica europea, de conservatorio y especialización en centros de formación europeos modernos, y es a través de estas figuras que la revista configura un sistema discursivo hermético que únicamente atiende intereses particulares de su propio círculo de intelectuales, mas no del panorama nacional. *Caricatura* nos los muestra con sus atuendos formales, con sus líneas gráficas destacadas, digámoslo así, para acercarnos perfiles o modelos de un *deber ser* para el músico nacional de la época. Igualmente, escritores, pintores, escultores así como políticos dignos del afecto de los miembros de *Caricatura* que fueron personajes coadyuvantes en la construcción del proyecto de nación y en la institucionalización de esa nación moderna, lucen en las páginas de la revista una apariencia que al mismo tiempo habla de un momento y de un lugar de enunciación determinados por ese modernismo europeo que promociona las marcas de estilo francés, a través de la publicidad y de los medios de comunicación (como vimos en los ejemplos citados en el capítulo segundo), así como por el diseño de ese proyecto nacional eurocéntrico. Se nota esto último muy fuertemente en los estereotipos de la mujer que se exhiben en *Caricatura*, así como en los

distintos tipos que hemos analizado.

El *ser moderno* y el *ser nacional* de *Caricatura* no tienen nada que ver con el habitante indígena ecuatoriano ni con su mundo sino solamente con lo que le concierne a la clase blanco-mestiza y con sus imaginarios. Las páginas de *Caricatura* exhiben un juego de constantes comparaciones entre el modelo europeo con sus mayores baluartes artísticos y los referentes locales con sus nacientes composiciones y puestas en escena, mientras que los referentes de lo indígena quedan reducidos a los tipos de indígenas extranjeros, a la ridiculización o al menosprecio del indígena ecuatoriano y, en general, a la minimización del sujeto indígena local. La intención de *Caricatura* de arribar como nación al mundo moderno no toma en cuenta al *ser indígena* como parte de esa idea del *ser nacional*, lo excluye.

Todo lo que hemos visto hasta aquí nos da una fiel idea de la temática constante en *Caricatura*: la promoción de un estilo de vida urbano europeo y de un tipo de ciudadano moderno, culto, civilizado, de clase; al mismo tiempo, un insignificante mundo indígena sublevado ante el orden de la vida urbana, donde se encuentran los patrones de belleza, del gusto y de la distinción de una sociedad moderna. Así como el discurso del semanario y su sistema de verdades se construyen a través de esta temática constante conformada por estereotipos y tipos de *lo moderno*, en esta estructura discursiva existe un tema menos epidérmico, un tema subyacente perenne: *la verdad*. La autoridad intelectual con la que se presentan los integrantes de *Caricatura* desde un inicio garantiza su condición de usar el saber que poseen como su garantía de poder, para hablar en términos foucaultianos nuevamente. Es esa separación de origen entre intelectuales y no intelectuales la que delimita los argumentos en las publicaciones de la revista. Y las ideas que constituyen esa condición de *verdad* son, precisamente, las que los autores de la revista entienden sobre el *modernismo* y el *nacionalismo*. Sus percepciones sobre *lo moderno* y sobre *lo nacional* se construyen como verdades sin posibilidad de ser rebatidas pues esa es, para ellos, la orientación única que tiene que seguir la sociedad quiteña o ecuatoriana para garantizar la conformación de su *nacionalidad* y la edificación de una *nación*.

### **La nación sonora de *Caricatura* y el indio imaginado**

Al mismo tiempo que la redacción del semanario forja los límites editoriales dentro de los cuales debe accionar su idea de *música nacional*, la estructura educativa sistémica empezó a mirar a la música como parte de la formación humana, de manera que el nacimiento de los conservatorios musicales en toda la región, bajo la misma influencia del modelo europeo, apuntaló tales dinámicas y aportó a esa delimitación de las representaciones de la nación musical ecuatoriana oficial, pues la idea de que un músico que no haya estudiado no pudiera ser considerado músico tomó un fuerte posicionamiento en ese imaginario *nacional*.

La “cultura” que se supone garantiza la titulación académica es uno de los componentes fundamentales de lo que hace al hombre consumado en su definición dominante, de suerte que la privación se percibe como una mutilación esencial, que alcanza a la persona en su identidad y en su dignidad de hombre, condenando al silencio en todas las situaciones oficiales, en lo que es preciso ‘aparecer en público’, mostrarse ante los otros, con su propio cuerpo, sus propias maneras, su propio lenguaje ((Bourdieu: 1999: 395).

*Caricatura* lo supo percibir e hizo uso de estas circunstancias para legitimar su estructura de *verdades*. De esta manera, el discurso detrás de estas intenciones tuvo, para seguir a Foucault, su respaldo institucional y una contundente voluntad de verdad que configuró un escenario de oposición entre las representaciones *recomendables e ideales*, y todo aquello que no cumplía con las condiciones necesarias para consolidar el imaginario nacional, y que, por lo tanto, constituía lo *falso* (Foucault: 1970 [2005]: pp. 11-25). Las ideas que merecen ser parte de ese sistema de verdades que construye *Caricatura* pertenecen al terreno de lo verdadero, por lo tanto, aquello que ha quedado omitido, traducido o negado se sitúa en el campo de lo falso. Por ejemplo, *Caricatura* jamás mostró en sus páginas otra música o referencia musical que no fuera aquella respaldada por el medio academicista del Conservatorio, nada distinto a la música sinfónica apareció reseñado ni ilustrado; no hubo en sus páginas registro alguno de esos otros procesos de occidentalización de ritmos indígenas en los espacios populares, con géneros de baile como el sanjuanito o sus

antecesores, el yumbo o el danzante<sup>35</sup>, pues para su propio edificio discursivo, todo aquello no mereció la condición de *verdadero*.

Pero hay más: como ya se ha dicho en el primer capítulo de esta investigación, también se registró un traslado del poder de manos criollas, en el siglo XIX, a manos mestizas en el XX. Los blanco-mestizos, adscritos a una élite intelectual, concentraron los intereses liberales del poder político y lo circunscribieron a los perímetros urbanos para, desde ellos, como centrales de operaciones, ensayar los modelos de nación. O, mejor dicho, imaginar dichos modelos. Imagineros al fin, se empeñaron en construir un modo ideal de vivir el desarrollo y el tránsito hacia la modernidad y el progreso. A estos tipos de intelectuales de la imaginiería, como los podría llamar Blanca Muratorio, se refiere también Benedict Anderson cuando asegura que:

Tenían acceso -dentro y fuera del salón de clases- a modelos de nación, de nacionalidad y de nacionalismo obtenidos de las experiencias turbulentas y caóticas de más de un siglo de historia americana y europea. A su vez, estos modelos ayudaban a dar forma a miles de sueños incipientes. En variables combinaciones, las lecciones del nacionalismo criollo, vernáculo y oficial se copiaron, adaptaron y mejoraron. Finalmente, en virtud de que el capitalismo transformaba con rapidez creciente los medios de la comunicación física e intelectual, las *intelligentsias* encontraron procedimientos para evitar los medios impresos en la propagación de la comunidad imaginada, no sólo entre las masas analfabetas sino incluso entre las masas instruidas que *leían* lenguas diferentes. (Anderson: 199)

Tal es el problema lingüístico que conllevaba la integración de los habitantes de un territorio tan diverso y multicultural en el proyecto de nación, que las élites dominantes encargadas de llevar a cabo dicho proyecto buscaban estrategias para hacerlo a toda costa, lo que implicaba facilitarse el camino con la actitud de quien se deshace del estorbo para poder avanzar más rápido. Esa incomprensible diversidad multiétnica que debía ser abarcada significaba un problema, un estorbo ante la urgencia de consolidar la nación que

---

<sup>35</sup> El musicólogo Juan Mullo se ocupa de desmenuzar el proceso de transformaciones de la música ecuatoriana en la época republicana y utiliza la forma *occidentalización de los ritmops indígenas* para explicar lo que origina la música y baile nacionales, pero no hace alusión a la música de Conservatorio en esta análisis. Su estudio nos muestra otra faz del nacionalismo musical que *Caricatura* no percibe ni mínimamente en sus páginas y es esta diferenciación que el mismo semanario se ha impuesto, una de las explicaciones a su presencia excluyente de *lo indígena*.

tendría que encontrarse con Europa en una relación de igual a igual. Por eso, el *otro* indígena tuvo que diseñarse a conveniencia del autor de la nación. El *otro* es el indio imaginado, no el sujeto histórico, dice Muratorio. De esta manera, los europeos, los criollos, los blanco-mestizos se convierten en imagineros de lo indígena. Los imaginan y los evocan a partir de esas ideas que se construyen sobre los *otros* indígenas pero no se enfrentan a los sujetos históricos. Lo que imaginan es su *verdad* y lo que no está dentro de esa *verdad* es lo *falso*. Mientras tanto, esos sujetos históricos desarrollan sus propias prácticas sociales, culturales, políticas, desde sus respectivos constructos discursivos no oficiales. La versión que se elabora desde el lado oficial es una versión reduccionista. Todos los universos simbólicos engendran estrategias particulares para desenvolverse en medio de la polarización que les imponen los tiempos modernos. Las imágenes modernas, entonces, se constituyen en productos de la imaginación de quienes buscaban consolidar los constructos de identidad necesarios para reconocerse. Hemos visto en el capítulo segundo de este trabajo cómo se intentó posicionar un ideal de moda y un estilo de vida a la usanza europea mediante la publicación de caricaturas tipológicas. Los personajes retratados funcionaron como modelos de belleza y de modernismo, de clase y de cultura. La mujer y el caballero. Del mismo modo vimos que las imágenes modernas buscaron mostrar un ideal de mundo urbano en contraposición con el supuesto ‘retraso’ con el que se vio siempre (sobre todo en los textos escritos, muy poco en las imágenes) en el mundo de la ruralidad.

En ese proceso histórico en el que aparece *Caricatura* confluyeron posturas irreconciliables. La principal dualidad paradójica fue el deseo de inserción en la modernidad con la mirada puesta en el ejemplo europeo (francés), frente a la necesidad política de integrar la herencia precolonial y colonial del mundo indígena no urbano, con la mirada puesta en lo vernacular, en las raíces, en la ruralidad. Al primer caso pertenecen los modelos y tipos de *lo francés*, a través de *Caricatura*. El segundo caso, mientras tanto, merece mayor discusión pues el mundo indígena no se muestra como un modelo sino, en el mejor de los casos, como un instrumento para pintar con humor los argumentos. Un humor discriminatorio y racista, digámoslo de paso. La escasa presencia de *lo indígena*

está moldeada y es casi nula en comparación con los referentes europeos y, principalmente, franceses; en *Caricatura* no se presta atención a *lo indígena* desde la exposición de tipos, por lo menos, como sí se lo hace con otros grupos sociales como las mujeres, los indígenas mexicanos o los caballeros franceses, ni mucho menos desde la dedicación exclusiva a personajes; y en cuanto a lo musical, sencillamente *lo indígena* no pertenece al sistema discursivo, no aparece como parte de *lo verdadero*. En el terreno de *lo falso* está lo no dicho, lo deslegitimado, lo rechazado, aquello que no comprende *lo moderno* y como consecuencia merece trato discriminatorio. Todas las formas musicales no ‘serias’, que no merecen espacio en las páginas de la revista son patrimonio de *lo falso*.

Si uno se sitúa en el nivel de una proposición, en el interior de un discurso, la separación entre lo verdadero y lo falso no es ni arbitraria, ni modificable, ni institucional ni violenta. Pero si uno se sitúa en otra escala, si se plantea la cuestión de saber cuál ha sido y cuál es, constantemente, a través de nuestros discursos, esa voluntad de verdad que ha atravesado tantos siglos de nuestra historia, o cuál es en su forma general el tipo de separación que rige nuestra voluntad de saber, es entonces, quizá, cuando se ve dibujarse algo así como un sistema de exclusión (sistema histórico, modificable, institucionalmente coactivo). (1970 [2005]: 19)

El conjunto de imágenes referidas, entonces, adscrito a este proyecto nacional, podría configurar una suerte de toma de postura firme y muy definida ante la construcción de esa nación oficial y, es más, podríamos ya asegurar que sí existe una línea editorial homogénea en todos los 135 números de *Caricatura*, fuertemente anclada en la intención de forjar imágenes que exalten los valores *nacionales* del arte y la cultura locales que interesan a las élites, mas no ese otro movimiento nacionalista orgánico popular que residía en los otros ritmos, en los otros mestizajes musicales que no correspondían al espacio de lo académico; *Caricatura* busca que esas imágenes destaquen ante el mundo los atributos *civilizados* que el ecuatoriano puede ofrecer, incluso hasta compararse con los aprendidos de la Francia revolucionaria y posrevolucionaria, producto de su predilección hacia ella. Sí, he dicho *predilección*, pues se trata también de un problema de *gusto*. Un *gusto* de la élite, como diría Bourdieu, pero que es protegido fervientemente pues su develamiento como simple elección particular de una clase social desenmascararía a esa *clase*:

El simple hecho de recordar que lo que se vive como un don, o un privilegio de las almas de élite, un signo de elección, es en realidad el producto de una historia, una historia colectiva y una historia individual, produce un efecto de desacralización, de desencantamiento o de desmitificación (Bourdieu: 2010: 32).

La élite, esta pequeña élite que es el equipo de *Caricatura*, esconde su *gusto* disfrazándolo de *verdad*. Se trata, para los integrantes de *Caricatura*, de darle un sentido estético a la vida del grupo social de manera que ese sentido garantice también una *distinción*. ‘Yo me muestro a través de lo que no soy, me distingo del resto que es otra cosa’. Mediante el uso de la caricatura, de las imágenes de la revista, sus integrantes nos han mostrado que su *gusto* particular es el que debería extenderse como un gusto oficial. Así, partiendo del *gusto* por un tipo de mujer de características europeizadas, luego pasando al gusto por el estilo de vida urbano de la París de principios del siglo XX, por los gustos gastronómicos acompañados de música en vivo al mejor estilo de las *dinner concert* famosas en la capital francesa, hasta el *gusto* por la música clásica cuyos referentes provengan de las más altas figuras de la música clásica europea, *Caricatura* nos dice a través de sus imágenes cómo quiere que suene nuestra *nación*. Este esfuerzo contundente que nos muestra el semanario, al instaurar la caricatura como herramienta moderna de comunicación, nos enfrenta a una nueva imagen de la nación emergente y se inscribe en el complejo proyecto nacionalista que la época había encomendado a los ecuatorianos para ello elegidos, es decir, a la clase media-alta blanco-mestiza, no a todos. Los demás deberían ser *incorporados* a ese proyecto en la medida de lo posible, pues no sería esta una tarea fácil con todos los habitantes del territorio de esta nueva nación. El sujeto que quiere decir este y no otro discurso es ese sujeto fundador al que alude Foucault ((2005) [1973]: p. 47), el que se encarga de elaborar los mecanismos necesarios para que su constructo de verdades se sostenga a través de la historia y convierta a ese sujeto antes histórico pero ignorado en un elemento adherido a su nuevo sistema de verdades como un parásito sumiso. Es esta nueva *nación sonora* diseñada por la clase dominante de la sociedad quiteña la que se impone desde principios del siglo por sobre las demás expresiones de la música, para configurar una idea de *música nacional*. Esa modernidad llegada desde Europa trae consigo también

un *deber ser* en las expresiones humanas y un membrete, además, enaltecido por su respectivo aparataje discursivo: el arte moderno. Al nuevo *ser moderno* o a quien sienta la necesidad o la presión para convertirse en un *ser moderno* y avanzar al ritmo que avanzan los hechos de su tiempo, le queda adherirse a *lo moderno* con todo lo que esto conlleva, incluido el *gusto* por las formas de esas expresiones *modernas* legitimadas por sus propias verdades. Pero si es que ese sujeto no quiere para sí el arte moderno, no lo entiende o no lo acepta, no entra en la categoría de *moderno*, no le resulta entonces posible ser parte del proyecto *nacional*, de ningún proyecto de nación. “¿Qué quiere decir ‘no quiere el arte moderno’?”, se pregunta entonces Pierre Bourdieu:

Quiere decir que no tiene los medios de acceso, el código o, más precisamente, los instrumentos de conocimiento –la competencia-, y de reconocimiento –la creencia, la propensión a admirar como tal (una admiración puramente estética) lo que está socialmente designado como admirable (o que debe ser admirado) por la exposición en un museo o una galería consagrada-. Como el recolector de basura de Bienn, no piensa de ello ni bien ni mal, no tiene categorías de percepción; no ha incorporado bajo forma de gusto el *nomos* del que hablaba hace un rato, el principio de visión y de división que permite *hacer* las diferencias (Bourdieu: 2010: 31-32).

Ahora bien, ¿la élite blanco-mestiza heredera del criollismo invisibilizaba *lo indígena* con cierto grado de conciencia política o ideológica? ¿Cómo lidiar con las diversidades socioeconómicas y étnicas de principios del siglo XX, aun con los rezagos de una etapa colonial viciada por el pensamiento clasista? Pensemos en que la clase dirigente del inicio del siglo XX se enfrentaba a la oposición férrea de quienes aún sostenían afectos para con los conservadores garcianos decimonónicos y los criollos burgueses. Pensemos también en que, para los mestizos liberales de principios de siglo era imperioso asegurarse la sostenibilidad de su poder y su estatus social. “...tanto los conflictos políticos como los nuevos lenguajes para hablar de la nación conformaron un proyecto cultural civilizatorio que a la vez demarcó fronteras coloniales, estableciendo formas de inclusión y exclusión social”, nos dicen Valeria Coronel y Mercedes Prieto (2010: 11). Si nos atenemos, además, a la idea de que el tratamiento hacia el mundo indígena mantuvo por entonces el carácter exotizante que concibe a lo *Otro* frente al sujeto que lo estudia, y que contemplaba la necesidad de que ese *Otro* pudiera ser integrado al proyecto nacional, tanto en cuanto a sus

territorios físicos como en relación con los terrenos simbólicos; y más aún, si aceptamos que esa integración pudo haber sido para las clases dirigentes difícil o hasta imposible, ¿no será que el ocultamiento de lo indígena en el semanario respondió, más bien, a un afán de evitar el silenciamiento propio silenciando a ese *Otro* pasivo?

Lo subalterno marca un sujeto que no es totalizable ni como “el pueblo” en el sentido homogeneizante que este ha tenido en el discurso nacionalista, ni tampoco como “el ciudadano” de la racionalidad comunicativa de Habermas. Desde esta perspectiva, la hegemonía como tal podría ser vista como una especie de pantalla en la que las clases-grupos dominantes –y entre ellos el grupo de los intelectuales- proyectan su ansiedad de ser desplazados de su poder y privilegio relativo por un sujeto subalterno que siempre está incompletamente representado por la política. (Beverly. 196)

Según nos dicen las recurrencias gráficas que hemos analizado, parecería que con tanta autoalabanza se trata de evitar la exclusión de esa nación en ciernes mediante la apropiación de la responsabilidad de construirla a costa de lo que fuera, aun omitiendo o desplazando a ese otro estorboso.

Siguiendo a Belting, ¿acaso nos estamos enfrentando a un ejercicio de representación de los *otros* como constitución de autoidentidad? Podemos sospechar que, con miras a constituir un estado nacional orientado hacia el progreso y hacia los cambios tecnológicos que proponía el plan modernizante, las clases dominantes de principios del siglo XX y la élite intelectual de Quito, en particular, *imaginaron* la música de carácter *nacional* que estuviera a la altura de sus intereses, que estuviera de acuerdo con su *gusto*, es decir, que atendiera los intereses de los centros urbanos y de sus autoridades políticas empeñadas en reproducir lo que sus únicos referentes le daban: la ciudad moderna *modelo París*. En este ideal de *Caricatura* no cabía el indio-artista. El indio no es artista, no representa, pero sí puede ser representado aun mediante su omisión. Así tenía que sonar la nación ecuatoriana, de tal manera que se cumpliera la función social de la *distinción* en el juego de las representaciones. Pero había también que ser condescendiente con algo, había que decir, por lo menos, que se estaba atendiendo a lo que existió por estas tierras antes de que llegara a América el hombre europeo, con sus símbolos y sus propias prácticas. Había que implementar una estrategia de *condescendencia*, la misma estrategia que hemos visto que probablemente se sitúa en la figura del más alto exponente de la música nacional para

los integrantes de la revista, Sixto María Durán. Durán es, para *Caricatura*, el gran referente del nacionalismo pues sus composiciones hacen uso de formas “incásicas”. No obstante, esas formas sonoras insertas en sus composiciones no bastan para decir que exista de verdad una leve mirada a *lo indígena* en la música y en la idea de *música nacional* de esta revista. Más bien se percibe la intención de imponer un *gusto* particular en toda una sociedad como si este *gusto* fuera la única opción para quien quiere sentirse moderno.

Lo que se llama *gusto* es precisamente la capacidad de *hacer* diferencias entre lo salado y lo dulce, lo moderno y lo antiguo, lo romántico y lo gótico, o entre diferentes pintores, o entre diferentes maneras de un mismo pintor, y, en segunda instancia, de probar y enunciar preferencias. Y el defecto, la ausencia, la privación de categorías de percepción y de principios de diferenciación conduce a una indiferencia mucho más profunda, más radical que la simple falta de interés del esteta hastiado. Decir, a propósito de la gente del pueblo, que no quiere el arte moderno, es bastante tonto. De hecho, eso no le concierne. ¿Por qué? Porque no se ha hecho nada para desarrollar en ella la *libido artística*, el amor al arte, la necesidad del arte, que es una construcción social, un producto de la educación (Bourdieu: 2010: 32).

El arte como una construcción social responde a un conjunto de intereses o de mandatos que están inscritos en un sistema de verdades. El arte, como la música en medio de la configuración de la nación ecuatoriana, fueron puntales importantes para consolidar el discurso de la clase dominante acerca de lo que debía conformar la nación. Así mismo, el proyecto civilizatorio se amparó en la institucionalización de sus discursos y surgieron de este modo emblemáticas instituciones encargadas de legitimar esos discursos y su condición de *verdades*. El Conservatorio Nacional, como una de ellas, significó un importante respaldo para sostener el discurso de *Caricatura* y sus mecanismos de exclusión. *Separar* al sujeto y a su palabra del discurso oficial aceptado socialmente pasa también por la ausencia de sus representaciones. Por eso sostengo que *Caricatura*, mediante el mecanismo de la separación, puso al sujeto indígena y a su mundo sonoro en el plano de la inexistencia. Así mismo, y para volver al otro mecanismo de exclusión al que alude Foucault, *Caricatura rechazó* la posibilidad de pertenencia social de ese sujeto y de su discurso al nombrarlo a través de la burla y del prejuicio racista o a través de su silenciamiento en materia musical. Dicho silenciamiento es, para mi forma de ver, la

prueba más dura de que la oposición que marcó *Caricatura* –para continuar en términos foucaultianos- entre lo verdadero y lo falso, devela la confrontación entre los elementos de las díadas que habíamos identificado: *blanco-mestizo/indio* y *lo nacional/lo indígena*.

Las representaciones visuales de la música en *Caricatura* sí implicaron un impulso a la construcción de la *música nacional*, pero en un entorno reducido de la élite quiteña, pues significaron su modo muy particular de ver el mundo sonoro local. Fueron reflejo de ese “querer ser”. Como asegura Juan Mullo, los procesos nacionalistas en la música generaron otras formas de mestizaje sonoro que siguieron suscitándose fuera de los espacios académicos, como en las bandas, por ejemplo:

Los músicos de las comunidades indígenas, por lo general, no hacen bandas en los inicios; es el mestizo quien las conforma. Aunque el indígena que vive en las ciudades asimila ciertos elementos culturales mestizos de las primeras décadas del siglo XX, paulatinamente comienza a participar del formato ‘banda de pueblo’, pero abandonando sus tonos rituales y más bien acomodándose a los estilos musicales mestizos. (Mullo: 2010: 43)

Estos fenómenos que ocurrieron desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX no son registrados por *Caricatura* ni mínimamente, lo cual devela también intereses de *clase social* y *etnia*. Esta omisión de lo indígena o la seudoinvisibilidad en la que queda *lo indígena* es un ejercicio reduccionista. Lo visible es lo que revela todo lo que no interesa exhibir. Lo visible como evidencia de lo oculto. Estos discursos propuestos por *Caricatura* no son los discursos hegemónicos dominantes de *etnia* y *clase* que emergieron de las élites intelectuales de entonces pero se adscriben a ellos desde una posición más modesta. El círculo o la élite de *Caricatura* se limita a la familia Terán y a sus amigos más cercanos. No son parte de este círculo, por ejemplo, los pintores Víctor Mideros y Camilo Egas, quienes sí aparecen en sus páginas. No obstante, quiero señalar aquí un detalle: aun cuando Mideros y Egas son reconocidos como representantes del indigenismo modernista en la pintura, y aun cuando sus representaciones de *lo indígena* buscaron darle visibilidad y dignidad (Coronel/Prieto: 2010: 67) en el concierto público, la revista *Caricatura* no publica nunca una sola representación de estos artistas con temática indígena. El fenómeno

fácilmente puede ser comprendido como una necesidad de traducir a conveniencia propia el valor nacionalista de estos artistas y de sus obras, para que se ajustara a sus imaginarios, lo cual ya prueba que hubo pretensiones de exclusión selectiva. La configuración de esa idea de *música nacional* tuvo también un carácter voluntario.

Volvemos a Berger para recordar que siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos (2012: p. 14). Volvemos a Foucault y a *Las meninas*, de Velásquez, para reconocer en las imágenes de *Caricatura* los campos visibles y también los invisibles, en el juego de la representación (1966) [2005]: p. 13-25). El nacionalismo visual que propone *Caricatura* es, en suma, un reflejo de una postura de élite en medio de muchas más, sin embargo, la incidencia de sus aparatos discursivos textuales y visuales con respecto a la idea de *música nacional* fue determinante para constituir los valores artísticos de la nación ecuatoriana, y potenció las diferencias étnicas y de clase alrededor de la música como elemento de configuración de la *identidad nacional*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alén, Alberto. *La forma de las formas musicales (1978)*. Revista Música Casa de las Américas. La Habana.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. (1993) [1983] Fondo de Cultura Económica. México.
- Ardèvol, Elisenda. *Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales*. (1998). Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC L. Calvo. Perspectivas de la antropología visual.
- Attali, Jacques. (1995). *Ruidos del poder. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores. España.
- Avilés, David y Cazar, Diego. (2005) *La identidad musical de Quito 'Formas comunicacionales, actores sociales y sujetos generadores del desarrollo a través de la producción cultural'*. Versión web del trabajo de tesis Universidad Politécnica Salesiana. Quito, Ecuador.
- Banks, M. & Ruby, J. (2011). Introduction. En M. Banks & J. Ruby (Eds.), *Made To Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Barthes, Roland. (1990) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona-Buenos Aires-México. Ediciones Paidós.
- Baudrillard, Jean. (2000) [1996]. *El crimen perfecto*. Editorial Anagrama S.A. Barcelona, España.
- Berger, John (2012) [2000]. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, España.
- Berger, John (2014) [1972]. *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, España.
- Bourdieu, Pierre. (2000) [1979]. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.

- Bourdieu, Pierre. (2006): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI editores. (Buenos Aires).
- Bourgois, Philippe, 2001. Poverty, Culture of. En Smelser, NJ y Paul B. Baltes, eds. *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Oxford: Pergamon, pp. 11904-11907.
- Carvalho Neto, Paulo, 1964. *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, Ecuador.
- Clifford, James. (1995) *Dilemas de la cultura*. Gedisa Editorial. Barcelona, España.
- De la Torre, Asdrúbal. (1990) “La caricatura en el Ecuador”, en *Caricatura*. Ediciones Ciespal. Quito, Ecuador.
- Dobkins, Rebecca, 2001. Art and Autoethnography: Frank Day and The Uses of Anthropology. *Museum Anthropology* 24 (2/3): 22-29.
- Dominy, M. Aug. (1993). Photojournalism, Anthropology and Ethnographic Authority, *Cultural Anthropology*, Vol. 8, No. 3, pp. 317-337.
- Dufourcq, Norbert. *Breve historia de la música. (1963) [1961]* Instituto Cubano del libro. La Habana.
- Edwards, E. (2011). Tracing Photography. En M. Banks & J. Ruby (Eds.), *Made To Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ette, Ottmar. Las dimensiones del saber (geográfico). Los cuadros de la cultura de Alexander von Humboldt. Instituto de Lenguas Románicas Universidad de Potsdam. Artículo del proyecto de investigación “La influencia europea en la biología española (1800-1936)”. En Cuesta, Mariano y Rebok, Sandra (compiladores). *Alexander von Humboldt. Estancia en España y viaje americano. (2008) Real Sociedad Geográfica. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.*
- Foucault, Michel. *El orden del discurso* (2005) [1973] Tusquets Editores. Buenos Aires, Argentina.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. (2002) [1968] Siglo XXI Editores. Buenos Aires Argentina.

Frith, Simon. (1996). *Performing rites. On the value of popular music*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. EEUU.

Geertz, Clifford. (2006) [1973]. *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial. Barcelona, España.

Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo* (2001) [1988]. Alianza Editorial. Madrid, España.

Godoy, Mario. *Breve Historia de la música del Ecuador*. 2007. Corporación Editora Nacional. Quito.

Goetschel, Ana María. (1999) *Mujeres e imaginarios: Quito en los inicios de la modernidad*. Ediciones Abya Yala. Quito, Ecuador.

Goetschel, Ana María *et. al.* (2007) *De memorias. Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte*. Ediciones fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito. Quito, Ecuador.

Grau, J. (2002). Índice de contenidos: Introducción a la antropología (audio)visual y a su campo de estudio -- El "texto" audiovisual -- Supuestos ontológicos y premisas epistemológicas. En *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*, Barcelona : Bellaterra, D.L.

Grau, J. (2008). El Audiovisual como cuaderno de campo. En A. Vila (coord.), *Documentos CIDOB. Dinámicas Interculturales; 12. El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, Barcelona: CIDOB Ediciones, pp. 13-30.

Guerrero Arias, P. *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. (2002). Quito, Ecuador. Editorial Abya Yala.

Guerrero, J. A. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. (1984): Quito, Ecuador. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Guigou, N. (2001). El ojo, la mirada: Representación e imagen en las trazas de la Antropología Visual. *Diverso Revista de Antropología Social*, n°4, mayo 2001, pp. 123-134.
- Hallo, Wilson *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Juan Agustín Guerrero (1981): Quito y Madrid. Ediciones del Sol y Espasa Calpe.
- Hardoy, J.E. (s.f.). *Centro histórico de Quito, preservación y desarrollo*. Quito. PNUD, Banco Central del Ecuador.
- Harrison, Regina. *Signos, cantos y memoria en los Andes*. (1994). Ediciones Abya Yala. Quito.
- Ibarra, Hernán. *Trazos del tiempo. La caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*. (2006) Museo de la Ciudad. Quito, Ecuador.
- Kingman, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (2006), Flacso, Ecuador.
- Kornblit, Ana Lía. (2004). Historias y relatos de vida: una herramienta clave de metodologías cualitativas. En *Metodologías Cualitativas en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Ed. Biblos, pp. 9-33.
- Mena Villamar, Claudio. 2006. "La caricatura en el periodismo". en *Testigo del siglo. El Ecuador visto a través de diario El Comercio*. Ediecuatorial. Quito, Ecuador. (pp. 167-170).
- Moreno, Segundo Luis. (1957) "*La música de los Incas*". Quito, Ecuador: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moser, Hans. *Estética de la música*. (1966) Manuales UTEHA. México.
- Mullo, Juan. (2009) *Música patrimonial del Ecuador*. Quito, Ecuador: Fondo Editorial Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Mullo, Juan y Costales, A. *Cantos de origen prehispánico, colonial y republicanos del Ecuador*. Quito, Ecuador. (Manuscrito Archivo Juan Mullo).
- Muratorio, Blanca (editora). (1994) *Imágenes e imagineros*. Flacso Ecuador.
- Negus, Keith. (2005) *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Paidós Comunicación. Barcelona, España.

- Paz y Miño, Luis. (1960). *Cartografía quiteña. Plan piloto para el Ecuador*. México. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Pérez, Trinidad. (2007) “Una historia de Encuentros artísticos entre el Ecuador y los Estados Unidos”. En *Ecuador y Estados Unidos, tres siglos de amistad*. Carlos Espinosa (Ed.): pp. 64-81. Embajada de EEUU en Ecuador.
- Peterson, Richard A. (1997). *Creating Country Music. Fabricating authenticity*. The University of Chicago Press. USA.
- Pinney, Christopher. (2006). “Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo, y modernidad vernácula” (2003). En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. pp. 281-302.
- Ponce, Javier. 2006. “Un siglo de poetas solitarios”, en *Testigo del siglo. El Ecuador visto a través de diario El Comercio*. Ediecuatorial. Quito, Ecuador. (pp. 165-161).
- Poole, Deborah. (2005). “An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies.” *Annual Review of Anthropology*, Vol. 34.
- Reynoso, Carlos (2006). *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*. Editorial SB. Buenos Aires, Argentina.
- Riaño, Pilar. 2004. Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, num. 21. FLACSO. pp. 91-104.
- Rousseau, J. J. *El contrato social*. (2008) [1762] Editorial Maxtor. Valladolid, España.
- Ruby, Jay. (2007). *Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica*. En *Revista Chilena de antropología visual* No. 9.
- Said, Edward. (2009). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. DEBATE. Bogotá D.C., Colombia.
- Sterne, Jonathan. (2003). Duke University Press. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*.
- Troya, M. (2012). Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, No. 21. FLACSO. pp. 17-31.