

# **IMAGENES E IMAGINEROS**

Blanca Muratorio  
editora

# IMAGENES E IMAGINEROS

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR

SERIE ESTUDIOS - ANTROPOLOGIA

1994

**IMAGENES E IMAGINEROS. REPRESENTACIONES DE LOS INDIGENAS  
ECUATORIANOS, SIGLOS XIX Y XX**

Primera Edición, FLACSO-Sede Ecuador, 1994

© Blanca Muratorio

© FLACSO-SEDE ECUADOR

Ulpiano Páez 118 y Av. Patria

Quito, Ecuador

Tel.: (593-2) 231 806 Fax: (593-2) 566 139.

Derechos reservados conforme a la ley.

ISBN de la Serie: 9978-67-004-1

ISBN del Título: 9978-67-034-3

**SERIE ESTUDIOS**

Edición de 1000 ejemplares.

Las opiniones vertidas en el libro son de exclusiva responsabilidad de los autores y no reflejan necesariamente el criterio institucional de FLACSO.

Las traducciones de los artículos de Jill Fitzell, Laura Rival y Anne-Christine Taylor fueron realizadas por Mercedes Reyes y editadas por Blanca Muratorio.

**Diseño de portada:** Antonio Mena

**Composición:** Marta Hurtado, Impreseñal.

**Impresión:** Impreseñal

## INDICE

	Pág.
Indice de Ilustraciones.....	6
Presentación .....	7
Introducción:	
Discursos y Silencios sobre el Indio en la Conciencia Nacional. Blanca Muratorio.....	9
Teorizando la Diferencia en los Andes del Ecuador: Viajeros Europeos, la Ciencia del Exotismo y las Imágenes de los Indios. Jill Fitzell.....	25
Una Categoría Irreductible en el Conjunto de las Naciones Indígenas: Los Jívaro en las Representaciones Occidentales. Anne-Christine Taylor.....	75
Nación, Identidad y Etnicidad: Imágenes de los Indios Ecuatorianos y sus Imagineros a Fines del Siglo XIX. Blanca Muratorio.....	109
Una Imagen Ventrílocua: El Discurso Liberal de la “desgraciada raza indígena” a Fines del Siglo XIX. Andrés Guerrero.....	197
Los Indígenas Huaorani en la Conciencia Nacional: Alteridad Representada y Significada. Laura Rival.....	253
Nota sobre los autores.....	293

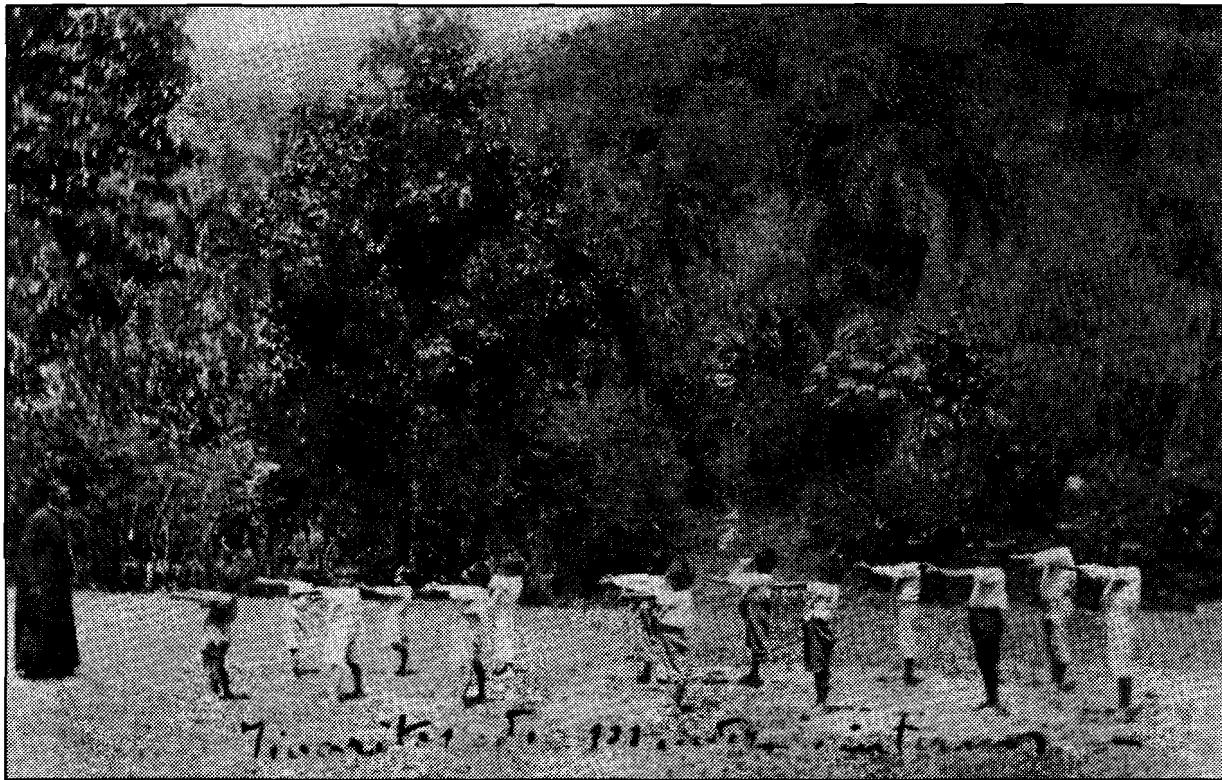
## INDICE DE ILUSTRACIONES

### Figuras del artículo de Jill Fitzell

1.	Tipos sociales del siglo XVIII.....	31
2.	Trajes de Quito.....	33
3.	Habitantes de Quito.....	45
4.	Ruinas de la Catedral de Ibarra.....	47
5.	Procesión del Corpus Christi en Quito.....	55
6.	Camino y habitantes de Quito.....	57
7.	Huasicama.....	59

### Figuras del artículo de Blanca Muratorio

1.	Sixto Durán Ballén Cordovez, actual Presidente del Ecuador, junto a la estatua de Sebastián de Belalcázar.....	111
2.	Luis Felipe Atahualpa Duchicela.....	113
3.	El Inca y su reina.....	133
4.	Monumento de la Mitad del Mundo.....	135
5.	Indio de Otabalo.....	137
6.	Indígenas en un obraje de hacienda.....	139
7.	Indígenas del Oriente.....	141
8.	Encuentro de los indios piojés-cotos a orillas del Napo.....	143
9.	Jivaritos de Méndez internos.....	145
10.	Indígenas de Loreto-Tena.....	147
11.	Figura central de indígena Jívoro en el pabellón Ecuatoriano de la Exposición Histórica Americana, Madrid 1892.....	149
12.	Indígenas Jívoro.....	151
13.	Pabellón del Ecuador en la Exposición de Chicago.....	153
14.	Alfarería.....	155
15.	Cacería de piojos.....	159
16.	Indio de Sambiza.....	161
17.	Indio de la Capital.....	163
18.	Indio de Sambisa a quien la policía hace barrer las calles.....	165
19.	Estatua de Sucre y la India en el Teatro Sucre de Quito (detalle)..	171
20.	Inca Huayna Cápac en la estatua a Olmedo (detalle).....	175
21.	Turistas frente a la entrada del pabellón del Ecuador en la Expo- 92, Sevilla.....	179



"Jivaritos de Méndez internos". Serie Indígenas del Oriente, No.2027. Fondo Jijón y Caamaño. Archivo Histórico. Banco Central del Ecuador. Quito.

del siglo XIX, tales como un retrato de Sucre y un escudo del Ecuador bordados en “finísimas sedas” (44). Por otra parte, la iconografía geopolítica del estado ecuatoriano, adecuadamente representada por la Geografía Científica y el mapa de Teodoro Wolf, resultó premiada en la exhibición de Chicago (Carbo 1894:399-400).

Este consenso iconográfico nacionalista republicano, desplegado para el consumo externo de otros estados, excluyó la imagen de los indígenas ya que teóricamente la Independencia los había convertido en ciudadanos y como tales, estaban invisiblemente absorbidos en el Ser colectivo. Una explicación más explícitamente racialisista de esta omisión de los Indios en la constitución de la ideología nacionalista fue dada por Otis Mason, antropólogo del Smithsonian, en el Congreso Internacional de Antropología que tuvo lugar en 1893 en uno de los locales de la exhibición de Chicago. En esa ocasión Mason propuso que, a diferencia de las “comunidades civilizadas”, unidas por lazos sociales y emocionales que promovían la unidad del pueblo como nación y los sentimientos de patriotismo, los “salvajes”, tales como las “tribus de Indios Americanos”, eran incapaces de esos sentimientos ya que éstos sólo se mantenían unidos por los vínculos de parentesco, que Mason consideraba “una característica racial” (citado en Rydell 1984:58-59). La persistencia ideológica de ese tipo de explicaciones no puede subestimarse, ya que los lazos de parentesco que unen a grupos indígenas a través de fronteras nacionales han sido usados repetidamente por los militares para acusar a esos grupos de falta de patriotismo en situaciones de conflictos fronterizos. Internamente en Ecuador, las contradicciones de ese mito de asimilación del Indio en el concepto totalizante de ciudadanía comienzan a revelarse en la “guerra de las representaciones” entre una Iglesia ultramontana y el Progresismo liberal moderado y más claramente, con el triunfo de la Revolución Liberal de 1895, como veremos más adelante.

## **EL PAISAJE VISUAL Y NARRATIVO SOBRE EL INDÍGENA Y LA NACIONALIDAD EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX**

Para entender el significado de las imágenes presentadas en la exhibición de Madrid y en las dos ferias mundiales de París y Chicago, es necesario situarlas en el contexto más amplio de un universo de



"Indígenas de Loreto-Tena". Serie Indígenas del Oriente, No.90-F-377-53. Fondo Jijón y Caamaño. Archivo Histórico. Banco Central del Ecuador. Quito.



discurso sobre el indígena y el nacionalismo en el cual participaban miembros de las élites económicas, intelectuales y políticas ecuatorianas de la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, el interés científico y estético que los viajeros extranjeros de ese período demostraron por el Ecuador, contribuyó para que los pintores y escritores nacionales se afianzaran en una actitud de valoración del paisaje y las costumbres locales despertada por las corrientes del Romanticismo adoptadas en América Latina. En algunos casos, las imágenes visuales fueron producidas específicamente por artistas locales para los viajeros extranjeros, pero además, estos últimos constituyeron una sostenida y rentable clientela, especialmente para las obras de los pintores, y el aura de su prestigio cultural europeo ayudó a formar el gusto y el interés social por este tipo de arte en la clase terrateniente con crecientes aspiraciones cosmopolitas (ver Kennedy y Ortíz 1990:121,126 y Fitzell en este libro). Por otro, los poderosos manipuladores de imágenes locales para el consumo externo, compartían con pintores y escritores un mismo mundo social, con sus correspondientes códigos semióticos y consideraban “naturales” a esas imágenes, como parte del paisaje hegemónico de representaciones.

### **La Etnicidad pintada**

Las imágenes visuales de los Indios que prevalecieron en este período fueron producidas por los pintores “costumbristas”, principalmente por Rafael Salas, Agustín Guerrero, Rafael Troya y Joaquín Pinto. Miradas con detenimiento, algunas de esas imágenes se confunden con los dibujos y grabados de los viajeros (cf. fig. 6 en Fitzell y Fig. 14 en este artículo) (45). Sus narrativas y los testimonios de los intelectuales locales nos proporcionan el contexto comunicativo y la estructura de relaciones de poder dentro de los cuales esas imágenes fueron producidas y usadas, ayudándonos a descifrar su significado.

La larga y distinguida lista de viajeros extranjeros que visitaron el Ecuador durante el siglo XIX incluye diplomáticos, científicos, etnólogos, aventureros, artistas y enviados comerciales y gubernamentales. Muchos de ellos tenían conexiones sociales con las altas esferas del gobierno, se hospedaron en las haciendas y residencias privadas de importantes terratenientes y entraron en contacto con

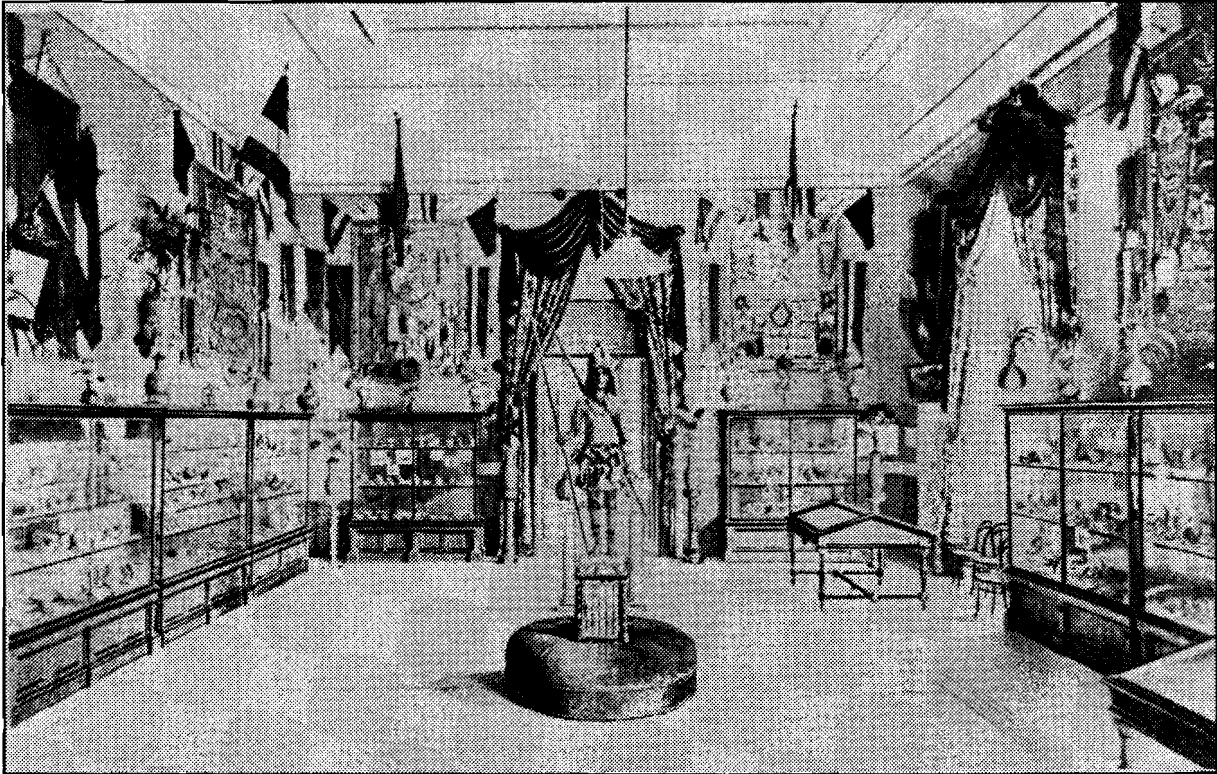


Figura central de indígena Jívaro en el pabellón ecuatoriano de la Exposición Histórica Americana. Madrid, 1892. En L.F. Carbo, *El Ecuador en Chicago*. New York: A. E. Chasmar y Cía. 1894.

intelectuales y artistas ecuatorianos (ver Fitzell en este libro). En Europa estaban de moda las publicaciones de viajeros, incluyendo detallados recuentos de sus experiencias y acompañadas de numerosos grabados, dibujos o fotografías. Libros y revistas así ilustrados se hicieron muy populares con el público lector de esa época que parecía estar obsesionado con un realismo preciso y tangible (ver Munsterberg 1982; Mitchell 1989). G. Brown Goode, secretario asistente del Smithsonian y uno de los principales organizadores de la Exhibición de Chicago, remarcó la importancia de las artes visuales con la rotunda frase: “Ver es conocer” (citado en Rydell 1984:45).

Cuando no viajaban acompañados de sus propios artistas, los viajeros se veían obligados a buscar ilustradores locales, pero también comisionaban pinturas para llevar a Europa, especialmente a Francia y a Italia donde las publicaciones “costumbristas” y etnográficas estaban muy de moda (Vargas 1984:428). Los pintores locales respondieron con entusiasmo a esa demanda externa por imágenes “típicas” y “exóticas”, a la vez que internalizaron la dicotomía iconográfica europea tradicional que asociaba lo urbano con la civilización y lo rural con el primitivismo (Baddeley y Fraser 1989:14-15), otorgando así al menos cierto prestigio estético al Indio como alteridad interna. Los viajeros científicos, tales como los vulcanólogos Stubel y Reiss, estaban más interesados en el “paisajismo”. Rafael Troya, por ejemplo, ilustra para ellos “La Avenida de los Volcanes” y cuando los indígenas aparecen en estas representaciones es como meros apéndices de la “imponente” naturaleza (Vargas 1984:376,428; Castro y Velázquez 1980:471).

Vargas argumenta que el “costumbrismo” nació como género pictórico inspirado en las detalladas narraciones y los meticulosos dibujos de dos famosos viajeros: E. Charton, un francés que publicó en *Le Tour du Monde* y Gaetano Osculati, un italiano que llegó a Quito en 1847 (1984:376). En 1849, Charton fundó en Quito un liceo de pintura donde estudiaron Rafael y Ramón Salas (Crespo Toral 1976:222). Friedrich Hassaurek, diplomático norteamericano que publicó su libro *Four Years Among the Ecuadorians* en 1867, dice acerca del pintor Rafael Salas: “Fue sólo a sugerencia mía que Rafael Salas, uno de los mejores pintores de Quito, abandonó los caminos trillados y comenzó a pintar el panorama y costumbres ecuatorianas... El señor Salas a

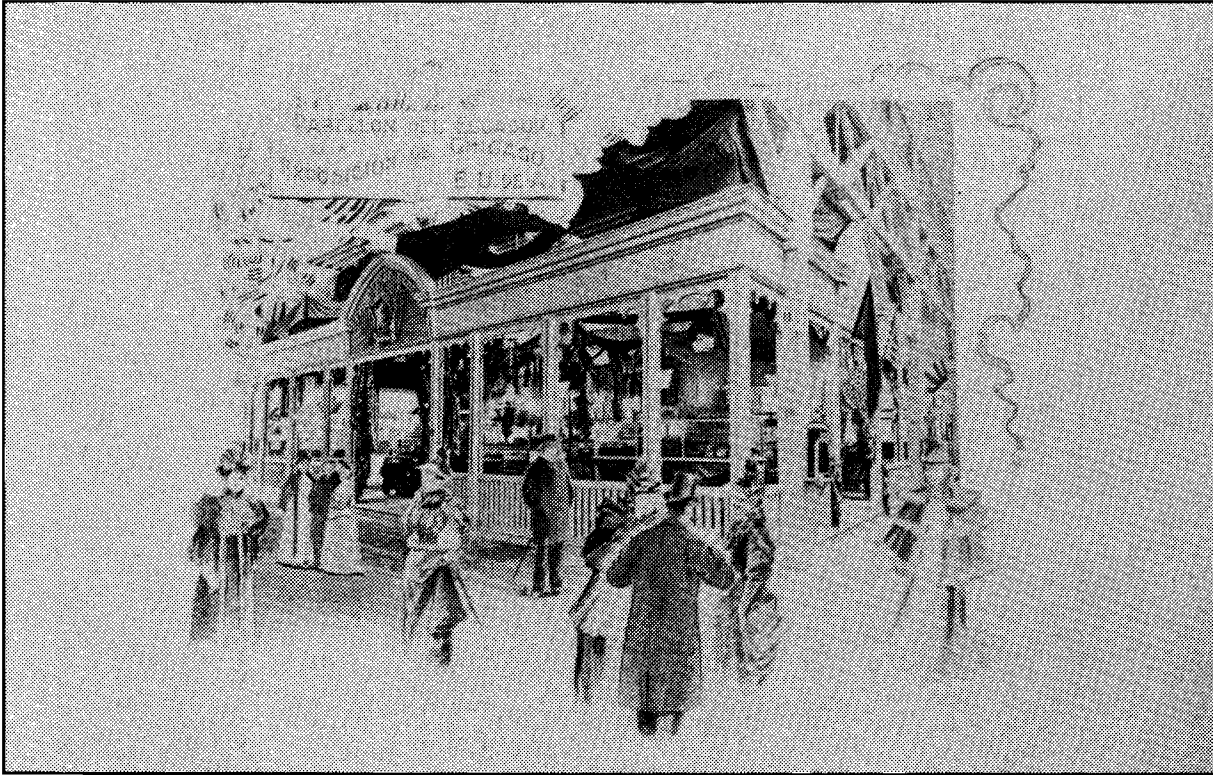


Indígenas Jívaro. En L.F. Carbo, *El Ecuador en Chicago*. New York: A. E. Chasmar y Cía. 1894.

menudo me dijo que su principal sostén provenía de los extranjeros que visitaban Quito de tiempo en tiempo. Los nativos rara vez pagaban más de 16 o 20 dólares por un retrato grande" (1967:113-114). Otra mención temprana de la pintura costumbrista aparece en la narrativa del viajero portugués Miguel María Lisboa escrita en 1866 (1990: 54) en la cual relata su pedido a un miembro de la familia Salas de una serie de pinturas de "trajes indígenas". Pero, más interesante aún, Lisboa es engañado y compra una serie de pinturas "falsas" de un pintor que se hace pasar por Salas, lo cual quiere decir que para esa época ya había otros costumbristas, si bien no muy escrupulosos. Para fines de siglo, Joaquín Pinto se convirtió en el indisputado pintor de moda ya que podía contar entre sus clientes al Ministro de Francia, que compró 23 de sus acuarelas, otros diplomáticos importantes y al francés F. Cousin quien le comisionó 100 acuarelas de "costumbrismo indígena" (Vargas 1984:405) para añadir a su colección de arqueología y etnografía ecuatorianas que él mismo prestó para ser expuestas en las tres exhibiciones internacionales aquí mencionadas. Como ya señalamos, Pinto mandó uno de sus cuadros a la exhibición de París de 1889 y Rafael Troya recibió un premio en la de Chicago por tres de sus óleos (Carbo 1894:403).

El "Costumbrismo" en pintura ha sido caracterizado como una reacción en contra del escolasticismo y la sombría iconografía religiosa del arte colonial, como un movimiento influido por el romanticismo literario Español (Castro y Velázquez 1980:470) y como un desarrollo del individualismo liberal que nace a comienzos del período republicano y que se refleja en los innumerables retratos de los héroes de la Independencia (Samaniego Salazar 1980:456-65). Visto en conjunción con otras tendencias artísticas contemporáneas en música y literatura, el costumbrismo también refleja los recién adquiridos sentimientos de "profundo nacionalismo" que hizo que los artistas "tornaran su mirada" hacia "la herencia indígena" y hacia "el descubrimiento de su propio paisaje" (Gallegos de Donoso s/f: 11-15). Esta forma de nacionalismo aparece en el Ecuador, como en otros países de América Latina, bajo la influencia del movimiento romántico que tiene su apogeo entre 1837 y 1900 aproximadamente.

Agoglia clasifica el pensamiento romántico latinoamericano dentro de la corriente historicista, donde confluyen dos orientaciones: una sentimental, poética y naturalista influida por Herder y otra ra-



"Pabellón del Ecuador en la Exposición de Chicago". En L.F. Carbo, *El Ecuador en Chicago*. New York: A.E. Chasmar y Cía. 1894.

cional, realista y concreta derivada en parte de la literatura política liberal del XIX representada por autores como de Tocqueville y Carlyle. Estas dos tendencias coinciden, sin embargo, en la valorización del medio y el paisaje nacional, la raza, el language y los usos y costumbres como los factores condicionantes de todo proceso histórico-cultural, social o político. Por último, Agoglia argumenta que los proyectos intelectuales y los programas de acción de este movimiento romántico se articulan alrededor de los conceptos de Nación, Pueblo y Libertad (1988:40-47).

Además, el hecho de que los intelectuales ecuatorianos estuvieran estrechamente ligados al acontecer político y al estado, contribuyó a que su discurso romántico fuera eminentemente político, como es el caso de Juan Montalvo, cuya famosa frase exclamada ante el asesinato de su enemigo García Moreno, "mi pluma lo mató", resume el espíritu liberal romántico de la época. Burbano marca la iniciación del movimiento romántico en el Ecuador con la revolución nacionalista del 6 de Marzo de 1845 contra el "militarismo extranjero" representado por el presidente Juan José Flores (1960:34). Más adelante, esta conjunción del costumbrismo en las artes y el nacionalismo político, tiene una expresión coherente en la Escuela Democrática Miguel de Santiago, cuyo lema fué "Libertad, Igualdad y Fraternidad" y su emblema el gorro frigio en la paleta del pintor (Hallo 1981:23). Esta sociedad fue fundada en 1852 durante el gobierno de José María Urbina (1851-1856) que Ayala caracteriza como "embrionariamente liberal", ya que abolió la esclavitud, suprimió las "protecturías" de indígenas y el cobro anticipado de sus tributos y logró gobernar con el apoyo de grupos populares (1990:184-192).

En dos reuniones de la Escuela Democrática, una con motivo de su fundación y otra en el mismo año de 1852 para celebrar el séptimo aniversario de la revolución marxista de 1845, los "patrióticos" discursos fueron pronunciados por los intelectuales y artistas más destacados de la época, tales como Pedro Moncayo, Juan Montalvo, Juan Agustín Guerrero, Modesto Espinoza, y Gómez de la Torre, entre otros. La ideología de esos discursos se centra en el rechazo a los gobiernos oligárquicos y el énfasis en la educación del pueblo soberano, entendiendo por éste principalmente a los artesanos. El Indio, en cambio, sólo aparece en su representación aristocrática y heroica junto a la figura de Bolívar, legitimando la lucha de los criollos contra el



"Alfarera", Acuarela de Joaquín Pinto. En *Ecuador Pintoresco*. Quito: Salvat Editores Ecuatoriana. 1977. Cortesía de Salvat Editores.



despotismo. Agustín Guerrero dice en su invocación: “Oh Bolívar, descende desde la eternidad por un momento y llega a ver la Patria que formasteis en la tierra de Atahualpa precipitándose en la anarquía...” (46).

Por otra parte, en esos mismos discursos ya se perfilan las ideas románticas sobre la naturaleza y una preocupación por el paisaje nacional. Ramón Vargas, Presidente de la Escuela, exhorta a sus miembros a “estudiar la naturaleza a campo raso, con sol o con lluvia” para “copiarla con el pincel” y para “mostrar al extranjero nuestras fértiles llanuras, nuestros terrenos auríferos pintados o reales, para buscar de mancomún la felicidad y la comodidad de la vida” (47). Gómez de la Torre afirma asimismo el carácter nacional que deben tener la literatura, la pintura y la música, dejando “el teatro servil de la imitación”. Representadas por las sociedades de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica respectivamente, estas artes “empiezan a conquistar su independencia y nacionalidad para no mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización”. Estos discursos van acompañados de una “eléctrica” poesía de Julio Zaldumbide, poeta coronado en esa ocasión por el “primer parto de su genio” y por un “canto marcial a toda orquesta” con música compuesta por Guerrero (48). Se configuran así los rituales del nacionalismo político heroico de los auto-definidos “patriotas”, que en esos momentos se consideraban *realmente* amenazados por una nueva invasión que Juan José Flores preparaba con apoyo del gobierno peruano.

La pintura costumbrista es entonces, por un lado, el resultado de la búsqueda romántica del ser nacional a través de la representación de la propia diversidad étnica y de los usos y costumbres de color local. Pero por otro, busca satisfacer y está fuertemente influida por las formas del realismo literario de las últimas dos décadas del siglo XIX y particularmente por la fotografía. Desde este último punto de vista, adopta la mirada del “otro” europeo para representar la propia realidad. Esta se convierte así en una idealización folklórica, “adornada” (Kennedy y Ortíz 1990:125) para venderla fácilmente en el mercado europeo que también consumía imágenes igualmente construidas del “Oriente” y de Africa (49). El costumbrismo en pintura coexiste con las *cartes de visite*, fotografías en postales cuyo pequeño formato y bajo precio popularizó entre las clases medias la representación posada y

retocada de “tipos nativos” de distintas partes del mundo -incluyendo indígenas de Sudamérica. Las “tarjetas de visita” se pusieron de moda en América Latina en las últimas tres décadas del siglo XIX, circularon en toda clase de medios sociales (50), fueron coleccionadas en álbumes familiares y exhibidas en exposiciones nacionales e internacionales (51).

El realismo de la vestimenta y adornos de los indígenas en las pinturas costumbristas, así como la especificidad de las ocupaciones en las cuales son representados, reflejan frecuentemente el realismo descriptivo de las narrativas de viajeros como es evidente, por ejemplo, en la acuarela de Pinto de una mujer despiojando a un niño (**fig. 15**) si la imagen se compara con la siguiente descripción de Hassaurek: “No hay nada más repugnante, sin embargo, que ver a la gente común apretar piojos con sus dientes.... en una variedad de [otros] lugares abiertos a la mirada del público, pueden verse hombres, mujeres y niños, sacándose piojos unos a otros de sus cabezas, y apretándolos entre sus dientes” (1967:55-56). En otros casos, las imágenes son directamente inspiradas por fotografías, o viceversa, ya que algunos costumbristas eran a la vez pintores y fotógrafos (**comparar figs.16 y 18**).

Los indígenas que aparecen vestidos con los “trajes de costumbres” están representados como tipos, como dice Vargas, “para las funciones que ellos cumplen en la sociedad” (1984:403). El poder de la imagen se comunica a través del marco en los cuales los indígenas están constreñidos y no por la identidad humana de los que ocupan esos roles. La consistencia del pintor en concentrarse en los detalles superficiales y pintorescos de los trajes sirve para idealizar el tipo étnico y para tornar invisibles a los Indios reales (cf. los comentarios de Poole [1988] sobre las pinturas de indígenas del Perú de Angrand, también del siglo XIX). Si miramos a los dos extremos de lo que en realidad es un continuo (cf. **figs.17 y 19**), las acuarelas nos revelan un mundo social altamente estratificado y rígido donde los Indios juegan un rol estrictamente demarcado por la hegemonía de los imagineros. Las figuras solitarias están totalmente descontextualizadas, se las ha privado aún de sus ambientes “naturales” porque se han convertido en parte anónima de un paisaje urbano, flotando en un vacío histórico. Representados como un hito en la ruta unilineal y abstracta hacia la

aculturación y el mestizaje, los indígenas están también congelados en el tiempo: ejercitando lo que Fabian (1983) llama "cronopolítica", los imagineros los han privado de su propio tiempo cultural.

### La etnicidad narrada

Dos figuras dominan la narrativa ecuatoriana durante el siglo XIX: Juan Montalvo y Juan León Mera. Montalvo, el romántico liberal más coherente de su generación, muere exiliado en París en 1889. Durante todo el período del Progresismo, Mera permanece activo como el literato, periodista y político de oposición de perfil más prominente y su obra resume las principales contradicciones y controversias de este período de transición. Como admirador y ex-colaborador de García Moreno, Mera se convierte en el ideólogo de la tendencia absolutista, clerical y ultramontana dentro del conservadorismo, mientras que su amigo Antonio Flores Jijón se separa para formar el partido Progresista que quiere abrirse a las corrientes mundiales del liberalismo moderado y coartar la hegemonía de la Iglesia en los asuntos de estado. Aunque ambos se declaran igualmente republicanos, nacionalistas y católicos, sus posiciones se vuelven irreconciliables porque representan los intereses de dos clases sociales antagónicas, la terrateniente serrana apoyada por el clero y la burguesía costeña, cuyo conflicto estructural sólo tiene su resolución con la revolución liberal de Eloy Alfaro (52).

En su obra literaria Mera insiste en un "originalismo" americanista que se inspire en un supuesto pasado precolombino, poblado de Vírgenes del Sol y de héroes y villanos Incas y Shyris, para dar su voz, pensando "como un hijo del sol", a una civilización que él considera "muerta y olvidada" y sin ninguna relación con la realidad indígena que lo rodea. En el prólogo fechado en 1886, que escribió para la edición conjunta de su poesía novelada *La Virgen del Sol* y su poema *Melodías Indígenas*, Mera (1887) explica claramente esa intención "de penetrar los sentimientos de la raza indígena plantada y desarrollada en la mesetas de los Andes ecuatorianos, y estudiar sus pensamientos, creencias, costumbres e historia: he intentado, pues, hacerme también indio y olvidar la civilización y más condiciones de la vida moderna predominante en la sociedad americana". Este objetivo no logra ni siquiera cumplir con la primera etapa del desarrollo de una conciencia



"Cacería de Piojos". Acuarela de Joaquín Pinto. En *Ecuador Pintoresco*. Quito: Salvat Editores Ecuatoriana. 1977. Cortesía de Salvat Editores.

nacional tal como Hroch la describe para las pequeñas naciones de la Europa del siglo XIX. Hroch considera que esta etapa de "renacimiento nacional está marcada por una preocupación apasionada por parte de un grupo de individuos, generalmente intelectuales, por el estudio del lenguaje, la cultura, y la historia de la *nacionalidad oprimida*" (1985:22, énfasis agregado). Mera y otros de sus contemporáneos (53) que también recurren al Indio histórico para reclamar nacionalismos literarios y folklóricos (ver Hobsbawm 1990:12), por el contrario, todavía ni habían descubierto la identidad de la nacionalidad oprimida. Cuando Mera intenta rescatar la cultura popular en su obra *Cantares del Pueblo Ecuatoriano*, confronta la misma dificultad que según Burke (1978:1-22) tuvieron algunos folkloristas europeos herderdianos, la de aceptar la individualidad del pueblo campesino sin "corregirlo". En el caso de Mera, por ejemplo, quitándole a las coplas todos aquellos versos "ofensivos a la moral", o "de color escandaloso" (citado en Gallegos Donoso s/f:14).

En su novela más ambiciosa, *Cumandá, un drama entre salvajes*, Mera pretende hacer una fiel representación de la selva ecuatoriana y de sus indígenas a través de las aventuras de un ex-terratendiente serrano "arrepentido" de sus antiguos errores y convertido en misionero. Por un lado, la novela muestra las mismas contradicciones con respecto a la imagen del "salvaje" que ya hemos señalado, entre el "animal feroz" y el habitante de una arcadía redimida por el cristianismo. Por otro, su heroína Cumandá entra dentro de los cánones románticos conservadores y piadosos de Chateaubriand, recibe su nombre del conocido viajero inglés Richard Spruce que buscaba quinas en la selva ecuatoriana (ver Rojas s/f:55-56) y termina, como Atala, siendo una doncella cristiana, y además blanca, que ha sido salvada por una "india bruja" de un levantamiento de los peones indígenas de la hacienda serrana de su padre, el citado misionero. Su potencial amor incestuoso con el hijo del ex-hacendado es, por supuesto, abortado con su muerte. Si es necesario mencionar este "pastiche" literario (ver Taylor en este libro) en un estudio etnográfico-histórico sobre las representaciones del indígena, es porque en Ecuador todavía se sigue debatiendo el carácter "indigenista" de la novela (ver, e.g. Corrales 1979), porque su lectura obligatoria en los colegios secundarios (54) probablemente ha influido por muchas generaciones las imágenes que los jóvenes tuvieron y tienen de los indígenas de selva y porque el tropo (55) de la heroína blanca,



Indio de Sambiza. Fotografía No. 89-F-349-098. Fondo Jijón y Caamaño.  
Archivo Histórico. Banco Central del Ecuador. Quito.

cautiva de indígenas -buenos o malos- se repite en las versiones más contemporáneas del indigenismo post-modernista (56). Como ideólogo del conservadorismo y apoyando a una Iglesia católica que ve amenazada las bases mismas de su poder, Mera participa en una gran polémica política con Flores Jijón, cuyos dos ejes son la Exhibición Universal de París de 1889 y la abolición de los diezmos (57). Las ausencias y los olvidos sobre el indígena en esa polémica son tal vez más reveladores de las imágenes e ideas que de él tenían los poderosos imagineros, que los confusos intentos de incluirlo en el supuesto origen histórico aristocrático de la nacionalidad ecuatoriana.

## LA GUERRA DE LOS SÍMBOLOS

He argumentado hasta ahora que las tres importantes exposiciones internacionales de fines del siglo XIX (58) en las cuales participó el Ecuador proporcionaron a la élite dominante un escenario para “inventar” o “reinventar” una tradición sobre la relación entre etnicidad y nación. Esta élite seleccionó aquellos elementos del pasado y del presente del país que le permitieran representar, principalmente hacia el mundo exterior, una “comunidad imaginada” (Anderson 1983) donde las imágenes de los indígenas fueron convenientemente acomodadas para ajustarse a las principales corrientes ideológicas de la época y para servir a los intereses de los imagineros. Para entender los presupuestos que guiaron a los autores y manipuladores de estas imágenes es necesario situarlos, aunque sea brevemente, en el contexto político del cual fueron protagonistas.

A fines del siglo pasado, la sociedad ecuatoriana estaba experimentando un proceso de transformación social, económica y política durante el cual, por un lado, las viejas tradiciones del autoritarismo conservador ultramontano bendecidas y defendidas a ultranza por el poder de la Iglesia, se convertían cada vez más en obsoletas. Y por otro, los diferentes sectores de las clases terrateniente, financiera y comercial de la costa, en alianzas con los terratenientes serranos más modernos, intentaban establecer las condiciones económicas, jurídicas y culturales de una nueva hegemonía. Es en este contexto estructural donde se sitúan los acalorados debates desatados por la participación del Ecuador en la Exposición Universal



"Indio de la Capital". Acuarela de Agustín Guerrero. En Wilson Hallo (ed.), *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX*. Quito: Ediciones del Sol y Espasa-Calpe. Cortesía de la Fundación Hallo.



de París y por la sustitución de los diezmos, los cuales generaron y desplegaron públicamente una riqueza de imágenes y símbolos políticos destinados principalmente al consumo interno.

### **El Indio ausente entre el demonio y el Progreso**

El mensaje del Presidente Flores al Congreso solicitando la suma de 10.000 sucres para subsidiar la participación del Ecuador en la Exposición de París refleja claramente los principios ideológicos que guiarán su administración: su creencia en el progreso de la industria y el comercio, la necesidad de crear una imagen solvente y “civilizada” del Ecuador en el extranjero para facilitar su incorporación al mercado internacional y su liberalismo de centro que lo lleva a afirmar que la fecha de la Exposición en relación al Centenario de la Revolución Francesa es una mera “coincidencia” (59). En realidad, su solicitud provoca una crisis de estado. Ante la negativa de los fondos por un Senado controlado por los conservadores, Flores renuncia a la Presidencia sólo dos semanas después de haberse hecho cargo y amenaza con volverse a París. Su estrategia política tiene un efecto relativo, ya que si bien el Congreso rechaza su renuncia ante el pánico de provocar un nuevo levantamiento de las “montoneras” liberales de Alfaro, la controversia acerca de la Exposición continúa aún con mayores bríos y polariza el discurso de la intelectualidad de la época alrededor de la guerra entre el Catolicismo y la Revolución. La Iglesia, a través del Arzobispo de Quito Monseñor Ordóñez, expide una pastoral específicamente dirigida a condenar la Exposición, a la que Flores, ex-embajador en el Vaticano, contesta solicitando la intervención de su amigo el Papa León XIII para que controle el celo de la participación política de sus prelados en el debate. El ciertamente “diplomático” mensaje del Papa provocó una bizantina correspondencia entre el Arzobispo y Flores (ver Robalino Dávila 1968:255-269), pero no logró acallar la voz más ultramontana del diputado Julio Matovelle, presbítero fundador de la Congregación de Oblatos del Corazón de Jesús.

En un extenso discurso publicado en tres números del “Semanario Popular”, órgano de la Sociedad Católica Republicana, Matovelle acepta que “pueblos cultos” hayan concurrido a la exposición de Filadelfia para conmemorar la emancipación política de los Estados Unidos, a pesar de que “ellos se dictaron una Constitución enteramente



"Indio de Sambisa á quien la Policía hace barer las calles". Acuarela de Agustín Guerrero. En Wilson Hallo (ed.), *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX*. Quito: Ediciones del Sol y Espasa-Calpe. 1981. Cortesía de la Fundación Hallo.

atea”, o aún que el mismo Papa celebre el aniversario de la elevación al trono de la Reina Victoria, a pesar de ser ésta una “reina protestante”, pero no puede concebir que se celebre lo que es “lisa y llanamente el nacimiento de un horroroso monstruo.... la *Revolución*”, a la cual Matovelle acusa no sólo de “impía” y “maldita”, sino de haber “destruido los altares del Dios verdadero” para reemplazarlos por “la diosa razón ... desvergonzadamente paseada por las calles de París...” y, por último, de la “abominable” práctica del canibalismo en el corazón de sus víctimas. Lo que Matovelle considera más inconcebible es que “el Ecuador, La República consagrada al Corazón Sacratísimo de Jesús... ha de postrarse ante los altares de la Revolución, y ha de quemar incienso ante el corazón de Marat!!...” y, por eso, invita al senado a renovar el *Pacto* que proclame al Dios Sacramentado “soberano y absoluto Señor de esta República” (60) y exhorta a sus fieles en un sermón a pedir la protección de la Virgen María contra la “impiedad del mundo” y la “malignidad del demonio” que amenazaban “la ruina de la Patria” (citado en Robalino Dávila 1968:252,263, énfasis en original).

El debate sobre la Exposición tuvo lugar paralelamente al de la sustitución de los diezmos, que la Iglesia también enmarcó simbólicamente como una guerra entre el “Catolicismo” y la “Revolución”. La lucha por la sustitución del diezmo afectaba a miles de indígenas reales y no sólo a sus imágenes en el escenario internacional o en la conciencia nacional. Sin embargo, aquí también se cumple el mismo mecanismo de reemplazo del Indio real por el imaginado que Guerrero analiza con respecto a otras coyunturas donde se discute la dominación étnica a lo largo del siglo XIX : “Todo lo que concierne a los indígenas carece de realidad propia en el espacio político del estado nacional. Son problemas que aparecen, y son movidos, como simples piezas en un tablero delimitado por los intereses y correlaciones de fuerzas en juego dentro del “grupo étnico” dominante, la casta blanco-mestiza” (1991:60). En el caso del debate sobre el diezmo, en defensa de sus propias hegemonías, tanto la Iglesia como el estado construyeron una representación del “Indio miserable y oprimido”, necesitado de la respectiva “protección” institucional, que presagia la figuración del Indio del estado liberal después de 1895 (ver Guerrero en este libro). La Iglesia, en alianza con los terratenientes serranos, defendía el diezmo usando como pretexto la “caridad” y la “protección” al indígena a través de instituciones de salud y beneficencia, cuando en

verdad lo que temía era perder su independencia económica frente al estado, que el diezmo le permitía. Por su parte, Flores declaraba sus deseos de que la abolición del diezmo rompiera por completo las “cadenas del indígena” (Robalino Dávila 1968:221) y los voceros de la burguesía de la Costa, cuyos intereses Flores defendía desde el estado, argumentaban la posición abolicionista subrayando la explotación de miles de campesinos y las repetidas sublevaciones indígenas causadas por el diezmo. Pero en realidad, como anotan tanto Ayala (1985:220-225) como Ortíz Crespo (1990:256-263), esa burguesía era perfectamente consciente de la fundamental importancia de la abolición del diezmo para poder mantener la competitividad internacional del cacao y otros productos de exportación.

### **La etnicidad y el nacionalismo de bronce**

El liberalismo moderado y ecléctico propugnado por el Progresismo carecía de una contra-iconografía para oponerla a los símbolos tradicionales más poderosos desplegados por la Iglesia como el Sagrado Corazón, la Virgen y el demonio, con todo el peso de su prestigio y autoridad en una población eminentemente católica. Como ha sugerido Hobsbawm para Europa, ante el fracaso en reemplazar los vínculos sociales y de autoridad de sociedades más tradicionales, la ideología liberal del siglo XIX se vio obligada a recurrir a prácticas inventadas (1983:8). Esta parece haber sido también la solución seguida por los tres presidentes del Progresismo, no sólo en términos de la imagen de la Nación hacia el exterior, como ya vimos, sino tratando por igual de afianzar, inventar, o reinventar los símbolos y prácticas de la religión secular del nacionalismo, creando sus espacios sagrados dentro de la misma nación (cf. Platt [1993] para el caso de Bolivia). Es en esta época, por ejemplo, cuando se concentra la construcción de un número considerable de estatuas y monumentos que vendrán a constituir el panteón de los Padres y Mártires de la Patria: principalmente monumentos a Bolívar, que se convertirá en “El Libertador” y a Sucre, consagrado ya como “el verdadero Padre de la Patria” (61) y cuya efigie Plácido Caamaño incorporó definitivamente a la vida cotidiana cuando, en 1885, declaró al Sucre como moneda nacional. Según Agulhon (1985:185-186), hubo una “ola de estatuamanía” en Francia después de

los eventos de 1830 y 1880 y es muy posible que los miembros de la burguesía guayaquileña residentes en París estuvieran al tanto de las nuevas modas culturales. Al final de la presidencia de Caamaño, el Congreso de 1888 expidió un decreto de construcción de un monumento “conmemorativo a los Padres de la Patria que dieron el grito de independencia de 1809”. En el mismo decreto se ordena la colocación de una placa de mármol en la casa de Manuela Cañizares, donde éstos se reunieron esa noche del 9 de Agosto y de otra lápida a colocarse en “la fachada donde fueron victimados, el 2 de Agosto de 1810, los insignias patriotas de Quito” (62).

Experto en diplomacia y en compromisos simbólicos, en febrero de 1889 Antonio Flores instauro, en imitación “a la práctica de los Pueblos más civilizados y poderosos”, la celebración anual del Día de Acción de Gracias como fiesta religiosa para reconocer “los favores que del Todopoderoso” ha recibido el país durante los primeros seis meses de su gobierno, incluyendo el hecho de que la epidemia de sarampión “va desapareciendo merced a las virtudes cristianas...” (63). Según Robalino Dávila, sólo algunos Jesuitas a quienes los Obispos acusaban de favorecer a Flores se atrevieron a predicar en esa ceremonia (1968:272) (64). Siendo gobernador de Guayaquil, Caamaño invitó al pre-sidente Flores a las fiestas de inauguración del monumento a Bolívar a llevarse a cabo en esa ciudad el 24 de Julio de 1889. Flores no sólo concurrió sino que llevó consigo a su candidato para sucederle en la presidencia, “a fin de que se promocionara” (Ayala 1985:311), comprobando así el valor publicitario que los nacientes partidos políticos ya otorgaban a los símbolos nacionales. Por su parte, considerando que en Pichincha se libró la última batalla por la libertad -y para competir con Guayaquil- el gobernador de Pichincha decretó que los habitantes de Quito debían manifestar alborozo patriótico en el gran día de la República, festejando el natalicio de Bolívar (fiesta nacional desde 1830). Para esta fiesta, la ciudad sería iluminada por dos días, se colocarían banderas nacionales en todos los edificios y tiendas de la ciudad, las bandas militares tocarían el Himno Nacional y retretas solemnes por ambos días y el 24 se conduciría el retrato del Libertador formando un paseo militar (65).

El escenario nacional que le permitió al Presidente Flores competir con los poderosos ritos y representaciones de la Iglesia fue la Primera Exposición Nacional de 1892, que Flores mismo definió como

“circo pacífico de los luchadores del Progreso”. Esta Exposición, organizada como preparación para las de Madrid y Chicago, tuvo lugar en el paseo de La Alameda y fue financiada por el gobierno con el apoyo de los terratenientes e intelectuales serranos más modernos, como Manuel Jijón Larrea (Presidente de la Junta de la Exposición) y Francisco Andrade Marín (Presidente del Concejo Municipal). Allí se desplegó en todo su esplendor la iconografía del liberalismo secular, ensalzando la Ciencia, la Industria, el Comercio y el Trabajo, en fin, el PROGRESO, de lo que Andrade Marín llamó “el mágico siglo XIX”. La inauguración del Observatorio Astronómico, hijo de la ideología del progreso ya propugnada por García Moreno, fue la mayor atracción de la Exposición, pero la falta de otros productos de la industria que pudieran competir con los de las “naciones avanzadas”, estuvo ampliamente compensada por la transparencia iconográfica de la retórica liberal de los discursos, que nada tiene que envidiar a su correspondiente europea de fines del XIX. Así se expresa Flores, por ejemplo, en su discurso de apertura: “Porqué las comunidades mercantiles gastan hoy tanto en avisos? Porque es medida eficaz de vender y prosperar. Pues bien: una Exposición es no sólo aviso decoroso, vasto mostrador donde cada productor ofrece lo que tiene de venta, sino la arena en que, como en los antiguos juegos olímpicos, compiten el talento, la habilidad, la destreza, el ingenio”.

## SUCRE, LA INDIA Y EL LEÓN

Durante la administración de Luis Cordero, último presidente del Progresismo, el 10 de Agosto de 1892 se inauguró en la Plaza de Santo Domingo en Quito una estatua de Sucre, modelada en París. Retomando aquí el problema de la representación del Indio en relación a los símbolos nacionales, es interesante comparar esta estatua de un Sucre solitario y sobrio con la otra estatua de Sucre, erigida unos años antes en el teatro del mismo nombre, construido durante el gobierno de Veintimilla (1876-1883). Esta última causó un escandaloso episodio con el Ministro Español sobre el cual Juan León Mera seguía escribiendo extensamente aún varios años después. Según la descripción de Mera, el modelo en yeso de un escultor español representaba “un grupo del Héroe en actitud de libertar y proteger a una jóven india, símbolo de la patria y a sus pies postrado el León español y tirados un cetro y

unas cadenas rotas". (Mera 1886:1). Mera defiende apasionadamente la "exactitud histórica" del monumento explicando que ante la imposibilidad de representar la "patria" que Sucre liberó, ahora dividida en cinco naciones independientes, el escultor usó a la india como símbolo del concepto "Patria," así como el León para representar a España y las obvias cadenas "despedazadas" para simbolizar la derrota del colonialismo (ibid.:2). Cuando el boceto en yeso fue colocado en el frontispicio del teatro, el disgustado Ministro Español solicitó que se suprima el león, el cetro y las cadenas. La crítica de Mera va dirigida contra la Municipalidad que accedió al pedido del Ministro y "mutiló la estatua en un acto antipatriótico, humillante y vergonzoso" (ibid.:6) reemplazando toda esa carga simbólica con un neutra piedra debajo del pié del Héroe (tal cual existe en la estatua hasta hoy día). La indignación de Mera parece estar especialmente provocada por el hecho de que se ha rebajado a Sucre tornando su estatua en una representación erótica: "Mutilada aquella obra -dice Mera- la figura de Sucre tiene bastante de vulgar y ridículo: es un militar muy bordado y lleno de condecoraciones en actitud de enamorar y acariciar a una india tímida y acobardada (fig.19); al desaparecer los emblemas ha desaparecido completamente el pensamiento del artista: ya no hay historia" (ibid.:2). A pesar de los obvios rasgos "blancos" de esta India de la estatua, lo que realmente parece avergonzar a Mera no es tanto la abstracta desaparición de la historia, sino la sugerencia de un posible mestizaje real entre un criollo, héroe de la patria, y una India despojada de su ropaje simbólico de Patria (67). Esta figura de la India como presencia femenina pasiva o, según Mera, "tímida y acobardada", es un tropo que se repite en la iconografía del siglo XIX, tanto en Sudamérica como en Norteamérica y Europa (Coen 1970; Gerdtz 1974; Poole 1988). Entre los imagineros ecuatorianos, la representación romántica y aún erotizada del Jívoro guerrero (ver Taylor en este libro) es, por supuesto, siempre masculina. Como ya vimos, la heroína Cumandá de Mera, supuesta India jívara, termina siendo una cautiva blanca. Aún en Norteamérica, donde el mestizaje no constituía un problema de identidad para el grupo dominante, la escultura de la mitad del siglo XIX nunca representó a la mujer indígena como figura erótica, sino sentimentalizada y como la inocente receptora de la civilización blanca, especialmente del cristianismo (Gerdtz 1974). Así, por ejemplo, el mito de la princesa India Pocahontas como origen de la nación la representa modestamente



Estatua de Sucre y la India en el Teatro Sucre de Quito (detalle). Fotografía de Dolores Ochoa. Taller Naún Briones.



arrodillada y en el acto de ser bautizada, es decir incorporada a la civilización, tal como aparece en la pintura de J.G. Chapman que se exhibe en la Rotonda del Capitolio en Washington, DC. (Hulme 1986).

El manto simbólico de Patria que tanto le preocupaba a Mera en la estatua de Sucre sirve para ocultar la sexualidad femenina de la India, el aspecto siempre más problemático en el auto-reconocimiento de la identidad mestiza. El conflicto que esta estatua suscitó tocaba precisamente ese tema, tan candente en la época, de la identidad étnica y cultural del grupo mestizo de clase media al que Mera pertenecía. El se debate entre su "españolismo", hacia el cual lo atrae "irresistiblemente" "la sangre, la lengua, y el amor al heroísmo y la gloria..." y su necesidad de afirmar una identidad nacional, que él llama "americanismo", pero que no puede estar contaminada por la incorporación del indígena real. Cae así en la misma contradicción que Sider vé como fundamental en todo encuentro colonial entre Indios y europeos: "la imposibilidad y la necesidad [del europeo] de crear al otro como otro -el diferente, el extraño- y de incorporar al otro dentro de un único sistema cultural y social de dominación" (1987:7). La particular solución que Mera aparenta dar a esta contradicción revela con transparencia su posición ideológica conservadora y Católica. Contestando a aquellos críticos que, como el Ministro Español, acusan al Ecuador de "barbarismo", Mera afirma que "en el Ecuador ... la barbarie de los indios está unida a la sencillez e inocencia propias de pueblos primitivos y de razas menos favorecidas por la naturaleza". En su opinión, este problema es solucionable a través de la evangelización y la ilustración, no así la barbarie de Europa que niega los principales elementos civilizadores de religión, familia y propiedad. Pero de todas maneras, concluye Mera, "el indio es casi imperceptible" en la mayoría de los criollos debido a la preponderancia del elemento europeo (68). El mismo romanticismo Herderiano que Mera profesaba implicaba, como anota Agoglia, los peligros de acentuar la determinación del hombre por el medio y de hacer inconciliables las diferencias culturales (1988:25). Pero además, el evolucionismo científico y el Darwinismo social preponderantes en la segunda mitad del siglo XIX, introducen la jerarquización irreversible en esta concepción romántica de la alteridad.

La idea de la “degeneración de la raza indígena” y la necesidad de “regenerarla” a través de la inmigración blanca europea era aceptada, implícita o explícitamente, por la mayoría de los intelectuales y políticos de esa época, incluyendo los liberales combativos como Abelardo Moncayo (cf. Guerrero 1991:n.15:55-56) y José Peralta (ver Municipalidad de Cuenca:1989). La causa del atraso ecuatoriano se encontraba en las características raciales de su pueblo y para avanzar el progreso había que atraer genes europeos, pero a la vez era necesario mantener el discurso anticolonial para afianzar la conciencia nacional. Es la negación de esta ambigüedad, o la incapacidad para resolverla, lo que lleva a los intelectuales y otros poderosos imagineros de este período histórico a construir y a aceptar el consenso de una identidad nacional inventada que incorpora a indígenas míticos, siempre que éstos pertenezcan a la aristocracia y al sexo masculino (69).

## LOS REYES MÍTICOS Y LA REPÚBLICA

Ud. es poeta y sabe tan bien como Bonaparte que de lo heroico a lo ridículo no hay más que un paso... (Bolívar, en su carta a Olmedo, 1825).

El monumento que mejor resume esta ideología en una verdadera mezcla semiótica es el conjunto escultórico en honor de José Joaquín Olmedo (1780-1847), famoso autor de un poema épico titulado *La Victoria de Junín. Canto a Bolívar* y del texto de la Independencia de Guayaquil. Este monumento se erige en el malecón de Guayaquil en frente al ya mencionado club “La Unión”. Como Guayaquileño orgulloso de publicitar su ciudad, el Director de *El Ecuador en Chicago* dedica un extenso párrafo a la descripción de este monumento escrita por Don Pedro Carbo, y que es interesante citar para apreciar sus detalles. Después de describir la figura principal de Olmedo, Carbo continúa: “En el costado de la estatua que mira al Norte, hay una figura alegórica de bronce que representa al Inca Huaina-Capac (fig.20), tal como lo describe Olmedo en el vaticinio de la *Victoria de Junín*, y al pie estos versos:

*Miró a Junín: y plácida sonrisa,  
Vagó sobre su faz. Hijos decía,*

*Generación del Sol afortunada,  
Que con placer yo puedo llamar mía:  
Yo soy Huayna-Capac: soy el postrero  
Dichoso rey, mas padre desgraciado (1894:352).*

Y para completar la tradición inventada, Carbo describe el grupo alegórico, en el costado sur de la estatua, que representa al “supuesto viejo rey del gran río Amazonas” quien, de acuerdo al poema de Olmedo, ordena a sus “delfines, ninfas, y sirenas” que anuncien las dos victorias *republicanas* a los mares (ibid: 352-354, énfasis agregado). Agustín Cueva ubica el poema de Olmedo dentro de la épica posindependentista, a la cual caracteriza como “la poetización del *consensus* mítico” (1987:45, énfasis en el original), mistificación que Cueva considera contenida en la idea de “mestizaje” como fusión armoniosa e igualitaria de culturas y razas (ibid:14). Como anota Favre (1986:281), el mismo Bolívar en su carta a Olmedo agradeciéndole el homenaje, diplomáticamente rechaza como absurda la idea de que el soberano de Cuzco estuviera dispuesto a investir de gloria y poder a uno de los descendientes de aquellos que habían aniquilado su imperio, ya que Bolívar estaba firmemente convencido de que los Indios no aceptarían jamás voluntariamente su disolución en una entidad nacional y, además, rechazaba toda forma de mestizaje como física y moralmente abominable. En esa misma carta, Bolívar ([1825] 1986) llama a Manco Capac “el Adán de los Indios”, pero como Mera y Olmedo, su concepción del Indio noble y heroico está congelada en las ruinas de un pasado romántico.

## LA “COMPRA” Y LA “VENTA” DE LA BANDERA NACIONAL

Finalmente y para volver a la simbología de la realidad histórica, ante la negativa del Senado de concederle los fondos para la Exposición de París, el presidente Flores recurrió -exitosamente, como ya vimos, a sus amigos de la burguesía guayaquileña, a quien todos los periódicos favorables al gobierno insisten en llamar “el gran pueblo Guayaquileño”. Esta clase dió la respuesta simbólica más coherente de este período histórico, “comprando” con el capital privado el derecho de hacer flamear el pabellón nacional en París junto a la Torre Eiffel,



Inca Huayna Cápac en la estatua a Olmedo (detalle). Fotografía de "fotógrafo de manga" en Guayaquil, 1992.

respuesta que constituye una poderosa imagen de la nueva hegemonía liberal en formación.

Luis Cordero, abogado y poeta cuencano que sucedió a Flores en la Presidencia (70), carecía de la experiencia diplomática de éste, o de sus conexiones comerciales y de familia con la elite guayaquileña. La debilidad de su gobierno contribuyó a polarizar aún más las posiciones políticas entre los conservadores que se consideraban cada vez más amenazados y los liberales que se radicalizaban ante las indecisiones de Cordero frente a la Iglesia. Pero el mayor error de Cordero fue confirmar a Plácido Caamaño como gobernador de Guayaquil. Abusando de su poder y aparentemente sin el consentimiento del Presidente, Caamaño ofreció “prestar” a Chile la bandera ecuatoriana para que pudiera vender su crucero “Esmeraldas” a Japón, entonces en guerra con China. Cuando la prensa descubrió el negociado por el cual Caamaño recibía una fuerte suma de la casa norteamericana Flint and Co., agente de los japoneses, denunció el escándalo como “la venta de la bandera”. Caamaño huyó a Europa y frente a los ataques de conservadores y liberales por igual, Cordero se vió obligado a renunciar en Abril de 1894, poniendo así fin a la ya insostenible posición moderada del Progresismo que tan triunfalmente había comenzado con la “compra de la bandera” en París. Menos de medio año después, Eloy Alfaro entraba a Quito con sus “montoneros”, símbolo por excelencia del liberalismo radical. Como toda otra revolución que buscó la secularización del estado, la revolución Alfarista introdujo una nueva iconografía, incluyendo la del Viejo Luchador como padre de la nueva nación - “Taita Alfaracu” para los indígenas. Mientras tanto, dos Obispos ultramontanos lideraban los ejércitos de la “Restauración Católica” contra “la gran ramera de Babilonia” (71), y en Cuenca se politizaban aún más los rituales, como la procesión de la Virgen de Biblián, que los cuencanos confiaban impediría la entrada de Alfaro a su devota ciudad (ver Sosa y Durán 1990:185-186) (72).