

SURREALISMO Y NEOSURREALISMO EN ECUADOR, 1930-1980. ¿OTRA FORMA DE NACIONALISMO?

Alexandra Kennedy*

A modo de antecedente

En muchas ocasiones se ha metido en una misma canasta al realismo mágico, el surrealismo, lo real maravilloso y lo fantástico como términos homólogos; en otras, se ha tildado de realismo mágico a la literatura de América Latina, y particularmente aquella creada por Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez; y, extendiéndonos aún más, a la narrativa latinoamericana escrita después de la segunda Guerra Mundial y cuyas características presentaban el mundo real rodeado de lo insólito e inesperado. Si la literatura fue primero e impactó sobre las artes plásticas, no es fácil de decir y seguramente tampoco interesa a efectos de este ensayo. Quizás lo que sí interesa que quede claro es que consideramos al realismo mágico como una tendencia mundial, hija directa de las expresiones del movimiento surrealista, tendencia que se permeó en las artes y en la literatura y que tuvo peculiares respuestas en América Latina...

Al parecer en América Latina la tendencia fue más bien a fusionar movimientos, surrealismo y realismo mágico, por citar la más frecuente, y por ende, nos resulta complejo separar, como lo ha hecho el teórico de la literatura Seymour Menton, las diferentes manifestaciones en un proceso purista que desdibujaría la realidad de nuestras manifestaciones plásticas. Por lo tanto el *realismo mágico*, la representación de lo que es *posible pero improbable*: el surrealismo, basado en situaciones *imposibles*; la violación de las leyes físicas del universo, lo *fantástico*; o cuando intervienen el folklor asociado a las vivencias de las culturas indígenas o afroamericanas en la base de lo fantástico, lo *real maravilloso*, según el término acuñado para esta tendencia por Alejo Carpentier, son expresiones que parecen estar asociadas entre sí más de lo que los términos podrían expresar.

* Universidad de Cuenca.

La discusión al interior de América Latina entre los términos y definiciones de *realismo mágico* y lo *real maravilloso*, centradas sobre todo en la producción literaria, si bien ricas han impedido que las partes se pongan de acuerdo en un término común. Interesa, sin embargo, destacar que los productos que se generaron fueron muy distintos y diversos, desde una literatura neobarroca como la de Carpentier o Miguel Angel Asturias, cuyo estilo adornado – pero a la vez erudito, sobre todo en Carpentier – intentaba captar el extraño, maravilloso y mágico mundo de los indios y los negros, hasta la antítesis en la obra de Jorge Luis Borges cuyo realismo mágico, en esencia sobrio, más bien se originó alrededor de su propia visión del mundo, parecida a la de los artistas europeos, estadounidenses o los propios latinoamericanos, desde 1918 hasta la actualidad. Lo cierto es que preferimos considerar como términos valederos el de Surrealismo (años Veinte-Cinquenta) y Neosurrealismo (años Sesenta-Setenta) propuestos por Jacqueline Barnitz para el arte de Latinoamérica y en donde el denominado realismo mágico cabría en el segundo gran momento.

Así, tanto la literatura como el arte de algunos países latinoamericanos, fue cobrando importancia no solo dentro de la región sino a nivel internacional. Se posicionó de manera efectiva en los círculos intelectuales más amplios y provocó el que se organizaran importantes exhibiciones sobre el fenómeno pictórico. Pero, desde fuera de la región parece haberse privilegiado la producción de aquellos países que como Colombia, habría convocado una extremada atención por figuras como las de García Márquez y después Fernando Botero. No es lugar para abrir la discusión en torno aquello y aquellos que quedaron a la sombra de estos grandes actores, pero sí señalar que en países como Bolivia, Ecuador o Paraguay, cuyos débiles estados no contaban con los medios políticos ni económicos adecuados, los creadores y sus obras se vieron muchas veces apartados de los circuitos internacionales. Esta marginalidad puede ser constatado en la exclusión de artistas de estos países y algunos otros de Centroamérica, en la exposición – *The Art of the Fantastic* – organizada entre 1987 y 1988 por el Museo de Arte de Indianápolis, entre otros, y el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de México. Es por ello que escritores y artistas plásticos de estas regiones tratadas como marginales, trabajaron aisladamente sin poder configurar movimientos y peor aún discusiones que trascendieran sus fronteras. A pesar de aquello, algunos artistas desarrollaron interesantes propuestas y contribuyeron a enriquecer el panorama de la región esquivando las múltiples propuestas pseudovanguardistas que con carácter de importación se iban haciendo espacio, al decir de Marta Traba.

En consecuencia, este modesto ensayo pretende realizar una sucinta presentación de las múltiples y variadas tendencias que se dieron en uno de estos países considerados *como al margen de*, el Ecuador. Se presentan dos genera-

ciones de artistas que trabajaron dentro y fuera del país – pintores, escultores, grabadores y fotógrafos – que individual o colectivamente, breve o prolongadamente, parecen marcar dos momentos de incursión en el Surrealismo y el Neosurrealismo. El primero está especialmente ligado al movimiento europeo y se manifestó alrededor de temas de violencia, a modo de antesala del Realismo Social, entre 1935 y 1950-55. El segundo momento surgirá durante la segunda mitad de los años Sesenta en plena decadencia del “Guayasaminismo” y el planteamiento de estéticas renovadoras que se evidencian en la Antibiennial de Quito de 1968 y en la valiente y arrojada crítica que hiciera Traba de la obra de Guayasamín.

Las miradas perplejas

Cuando García Márquez recibió el premio Nobel de Literatura en 1982 recordó en su discurso insólitos hechos de la realidad vivida cotidianamente en América Latina. Entre ellos resaltó el singular capítulo de la vida del presidente ecuatoriano, el conservador Gabriel García Moreno asesinado en 1875, quien literalmente asistió a su propio funeral. El fervor de sus seguidores había ocasionado el que lo momificaran y exhibieran durante algunos días, en la Catedral Metropolitana de Quito, sentado en el solio presidencial. La historia no terminó aquí. El fanatismo alrededor de su figura también provocó el que la memoria de su imagen momificada, junto a la momia del obispo de Quito José Ignacio Checa y Barba también asesinado, fuesen perpetuados en una cartepostal que recorrió el mundo hasta llegar a manos de nuestro laureado novelista.

Antes de que García Márquez y muchos otros escritores de fines de los años Sesenta y la década de los Setenta, emprendieran el divertido camino de recorrer literariamente los más descabellados episodios de nuestras historias pasadas y presentes, haciendo gala en la construcción de los pasajes más insólitos, llenos de drama, humor e ironía, mucho antes, como sabemos, se habrían establecido las bases de este camino hacia la recuperación de lo insólito en la vida latinoamericana.

Sin embargo, la mirada del Uno imbuido de poder – blanco mestizo – al Otro desposeído – indígena o negro – en nuestras tierras, se había convertido a partir de 1850 aproximadamente, en pan de todos los días. Eran aquellos momentos de urgencia en que se construían las nuevas naciones independientes. Ya por estos años surgieron de manera sistemática las representaciones visuales que fueron elaborando las elites latinoamericanas impregnadas de costumbres europeas y que miraban al otro (indígena de altura o de las selvas usual-

mente), sorprendidos ante lo insólito de sus vestuarios o costumbres. Sin embargo, este observador poderoso blanco-mestizo latinoamericano a su vez resultaba ser el observado y se convertía en el "ser insólito" ante la mirada de un diplomático francés, por citar un caso, que al igual que García Márquez, aunque no mediada por la fotografía, sino por la presencia real y directa, asistía estupefacto al mentado funeral del momificado presidente García Moreno. Sería interesante promover investigaciones que intentaran recuperar el hilo conductor en el juego de miradas "insólitas" que se dieron tan tempranamente. Ante la brevedad de este ensayo dejemos tan solo planteada la necesidad.

El Realismo Social (Indigenismo) acapara la atención

Sin embargo, parecería ser que, salvo el caso del crítico de arte y la literatura Hermán Rodríguez Castelo, la magia de la realidad local captada *in extenso* por escritores que arrancaron su carrera por los años Sesenta como Jorge Dávila o Alicia Yáñez Cossio, o pintores como Luis Miranda o Nelson Román, así como las imágenes vertidas en los tambores de los indígenas de Tigua (provincia serrana de Cotopaxi), es/fue tan natural a todos los usuarios y tan erráticamente incorporadas a la escena pública que aún no ha provocado en el caso de las artes plásticas un proceso más profundo de reflexión y sistematización del fenómeno. Como muchos otros aspectos de la realidad creativa del país, es posible que aún persista la gran sombra provocada por el Movimiento Indigenista que copó el ámbito cultural entre 1930 y 1965, aproximadamente.

Está claro que el movimiento indigenista estuvo alimentado por los hechos surgidos en medio de la convulsionada política ecuatoriana quebrada por acontecimientos tan trágicos y conmovedores como la matanza obrera de 1922 en Guayaquil, o los levantamientos indígenas en Colta y Columbe en 1929 donde murieron más de 1000 indígenas; la aparición de los primeros socialistas militantes que engendraron el Partido en 1926; así como las sociedades de escritores y artistas de izquierda que se iban configurando por estos años en Quito y Guayaquil, sucesos que exigieron una respuesta comprometida con los sectores subalternos del país. Esto, sin embargo, no presupone o no debe presuponer que los artistas hayan seleccionado una sola vía de expresión, la del Realismo Social que se materializó a través del neoespressionismo. Es conocido que entre los más influyentes artistas y pensadores latinoamericanos, Rufino Tamayo, exhortó a que los artistas buscasen inspiración en lo local, por medio del cual, recalca, "se llegaría a lo mágico y lo lírico".

Ya para 1945, al momento de fundarse la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, y a la apertura del I Salón Nacional, se decía que había en el arte ecua-

toriano "una fecunda variedad de posibilidades, tendencias y estilos", tildando el momento de una nueva era para el arte pictórico del país. El "volver a tener patria", citando a Benjamín Carrión el gran portavoz de la Casa de la Cultura, tendría entonces una doble lectura: reconstruir la nación tras la invasión del Perú en 1941, pero con las armas de la cultura rica y diversa. En consecuencia, la creación artística de aquellos años estaba cargada de hitos nacionalistas y se recurrió al indio o al montubio costeño *caídos*, se reelaboraron épicas del pasado precolombino, se incorporaron los hallazgos arqueológicos o el folclor y las artes populares. Las referencias míticas y mágicas a la realidad presente y pasada cobraron, entonces, un sentido nacionalista. La literatura del llamado Boom Latinoamericano que impactó sobre los artistas y su obra, posibilitó la introducción más directa y evidente de lo mágico, categoría última del pensamiento y cosmovisión de las gentes indias y mestizas, según el crítico de la literatura y el arte, el citado Rodríguez Castelo.

Lo mágico parte esencial de la vida misma

Es probable que desde la investigación realizada hasta el momento por los pocos historiadores y críticos del arte existentes en el país, el camino de lo mágico adoptado por algunos artistas locales no ha sido considerado como parte de las tendencias surrealistas ni neosurrealistas debido a que los antecedentes visuales y teóricos de este tipo de pintura parecen ser inexistentes en Ecuador, o al menos muy erráticos y esporádicos. Es posible, entonces, que muchas de las imágenes de este tipo hayan surgido más bien naturalmente, desde la experiencia directa no mediada por clichés ni teorías importadas, sobre todo durante la etapa del neosurrealismo.

Consideremos que ni en Quito ni en Guayaquil se realizó, como en México o Buenos Aires, una exposición de arte surrealista, tampoco se publicó un manifiesto surrealista, ni se discutió los textos de Roh o Breton. En cambio abundaron los escritos sobre Realismo Social o muralismo mexicano, incluso aquellos que se reimprimieron en el país. El tratamiento de lo mágico/surreal parecería ser en este país, una tendencia que recorrería intermitentemente la obra de algunos artistas como una opción individual no amparada en ningún movimiento colectivo, tal como sucedería en Argentina. Debido a ello el panorama se vuelve más complejo de estudiar y presenta una serie de variaciones, a la vez que se enanca y cabalga sobre diversas tendencias y movimientos artísticos, sea el posexpresionismo o la neofiguración. Por lo inasible, quizás el fenómeno se evidencia mejor en los procedimientos más inconscientes que en las lógicas del conocimiento y la intelectualidad.

A lo largo de las entrevistas que realicé a un grupo selecto de artistas que participan o participaron en la incorporación manifiesta de aspectos de lo real maravilloso o del realismo fantástico, la respuesta ante las preguntas de qué eran, qué se sentían, por qué incluían tal o cual iconografía ambigua, insólita o fantástica, la respuesta parecía ser unánime: "no lo he pensado, lo he vivido", palabras que el mismo Oswaldo Viteri, mencionó en múltiples ocasiones durante su intervención en el Coloquio de Udine.

Por ello la mirada ante nuestra realidad, no es una mirada sorprendida en la intimidad más profunda, no es una mirada intelectualizada, pero sí una sentida, es como si los artistas sirviesen de voz ventrilocua de imaginarios colectivos que ellos mismos aseguran haber vivido y comparten desde el oculto rincón aquello que podríamos más bien endosar al inconsciente de los sectores campesinos no contaminados con una racionalidad extrema. Es quizás una forma de correctivo -no cultural sino político beligerante- una forma sin fin de gritar desde la negra noche del olvido que existes, porque la noche se vuelve más oscura cuando no te escuchan, cuando te sientes tan aislado y marginal que ni te planteas, ni de lo más remotamente, entrar en la pugna mundial por el control de las imágenes. Sabes que no existes o que existes para ti mismo, para contarte a ti mismo el cuento que vives, que revives, que revisitas tan naturalmente. Por ello quizás Viteri tenga razón cuando dice: "Estamos solos como siempre ... y por ello recurrimos a las voces secretas". El ecuatoriano no se pone en vitrina, silva al viento, viene del viento, como el *haurapamushpa*, o hijo del viento en quichua, se devuelve al viento y el tiempo es circular y el espacio está *adquisito nomás...*

Quizás la misma idiosincrasia del ecuatoriano, poco afecto a teorizar y a sistematizar el pensamiento, haya impedido el que se hayan realizado estudios en donde se discutiesen los términos que nos interesan a efectos de esta ponencia. Rodríguez Castelo, entre los años Setenta y Ocho, usó los términos de realismo mágico y lo real maravilloso aplicándolos al arte y la literatura, sin explicar el sentido que daba a los términos y suponemos que hace referencia al uso sostenido por parte de los creadores de una temática sobrenatural basada en las vivencias propias del medio, así en el sentido más general de la palabra.

Mas esta ausencia del tema por parte de los pocos estudiosos sobre arte contemporáneo existentes en el país, podría nuevamente situarse en la palestra de la discusión tras la inauguración de una gran exposición del arte contemporáneo ecuatoriano *Umbrales* (2004), en el flamante Museo de Antropología y Arte Contemporáneo de Guayaquil. La curadora principal, Lupe Álvarez, dividió la muestra en varios *umbrales*, momentos que detecta como renovadores y paradigmáticos. Uno de los núcleos temáticos relevantes está dedicado a "Un mundo mágico y surreal".

Surrealismo en Ecuador

En el Ecuador algunos escritores descubrieron tempranamente esta "veta mágica" en la vida cotidiana de los grupos sociales subalternos. Esto sucedió, por ejemplo, por los años Treinta con el denominado Grupo de Guayaquil. El porteño José de la Cuadra en su novela *El montubio ecuatoriano* (1937), manifestó que "la existencia de poderes protectores, ubicados en objetos de lo más singulares y hasta ridículos [...] en los relatos montubios, los animales hablan, lo propio que las plantas y las cosas todas".

Desde el ámbito de las letras, fue quizás una forma alternativa de recrear fenómenos que marcaron un resurgir de sentimientos nacionalistas en medio de la configuración de una clase obrera y la decidida introducción del país hacia una incipiente modernidad, situación por cierto que no fue privativa de Ecuador.

Las primeras manifestaciones surrealistas que se conocen corresponden a unos pocos óleos – *Estación 14* (1937, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito) – y unos cuantos dibujos de Camilo Egas (1889-1962), director de arte en la New School for Social Research en Nueva York (1927-1962), en los que no trata la vida de su propio país sino más bien hacen referencia a sus preocupaciones políticas centradas en temas internacionales como la Guerra Civil española, a la cual el Ecuador se sumó en su contra. En *Alusión al Fascismo* o en *El Infierno* (1943), Egas hace referencia directa a la serie grabada de Goya, *Los Desastres de la Guerra*. Si bien sus primeros años encuentran en el Surrealismo una forma de expresar la injusticia mundial, en pocos años se convertirá más bien en uno de los más importantes precursores del Realismo Social en América Latina. Y fue más bien a través de esta vía de expresión que ejerció en su tierra natal gran influencia, convirtiendo al indio en *símbolo de la nación moderna y progresista*, según palabras de Trinidad Pérez. Lo interesante de Egas es que en la década de los Cuarenta retorna al Surrealismo, al que integró contenidos sociales y visiones oníricas, aspectos éstos que parecen recorrer la obra de casi todos los artistas ecuatorianos que incursionaron por los caminos de la fantasía, un fenómeno que también recuerda los caminos recorridos por Cándido Portinari (fig. 1).

Otros artistas como Galo Galecio (1908-1993) quien trabajó en el Taller de Gráfica Popular en México entre 1944 y 1947, realizó la serie de *Los jinetes del Apocalipsis* (1943) que si bien es un tema tratado históricamente en abundancia, en este contexto cobra especial significación por su vínculo próximo con la obra de José Guadalupe Posada. Si atendemos al grabado *La sin par, la gigante calavera* en vez de la muerte festiva propia de autores mexicanos, se expresa la amenazante visión de un final, a modo de una profundización y dramatiza-



1. Camilo Egas (1889-1962), *El infierno*, 1943, óleo sobre tela (51 x 65 cm). Colección Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil.

santería y su representación lo habían sido para Wifredo Lam (figg. 2 e 3).

Entonces, en medio de una arremetida del Realismo Social (Indigenismo) que literalmente inundó los pocos espacios culturales existentes en Ecuador, reacciones desde el interior del movimiento como la de César Andrade Faini (1913-1995) que parecen echar una mirada desgarradora – pero extrañamente amenazante – no solo al drama humano sino a la naturaleza circundante, re-

ción de visiones escatológicas tan propias del mundo andino. Galecio abre el mundo de los negros y sus rituales mostrándolo aparentemente como quien documenta históricamente su entorno. Sin embargo, si se observa atentamente la xilografía *El entierro del niño negro* (c. 1950, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, Guayaquil, MBCE/G), en medio del abigarramiento de figuras, surge una sensación extraña de encierro, de laberinto sin salida. Es probable que esta forma de presión compositiva haya sido una forma de protesta, como la



2. Galo Galecio (1908-1993), *Los jinetes del Apocalipsis*, 1943, madera policromada (46 x 20 x 50 cm). Colección Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil.



3. Galo Galecio (1908-1993), *El entierro de la niña negra*, c. 1950, xilografía sobre papel (37 x 35,6 cm). Colección Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil.

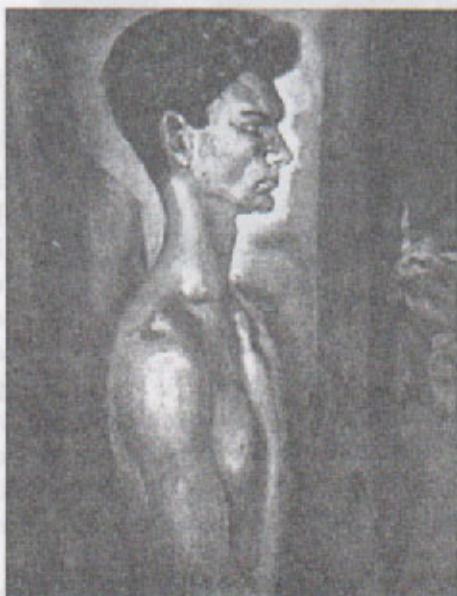
sultan prometedoras de un imaginario alternativo y corroboran la apreciación de la historiadora del arte estadounidense Jacqueline Barnitz de que el Surrealismo Latinoamericano estuvo ligado más bien al Segundo Manifiesto de Breton de 1929 en donde el término se expande para incorporar el rol político de estas imágenes y los sistemas ocultos (alquimia, magia, cabalismo), además de la ciencia, al mundo surrealista. En este sentido, su obra *Tortura* (1945, MBCE/G) resulta un buen ejemplo de lo antedicho; así como aquellas posteriores: *Amor vegetal* (1957) o *Plaza del Pueblo N#2* (1961) (fig. 4).

Para estos artistas la verdad descansaba bajo el disfraz de la civilización que a su vez encubría la salvaje realidad de su propia existencia. Muchas veces se creyó que esta marca podía ser removida al representar eventos históricos análogos a las situaciones actuales, creando una mirada ambigua, tal como se manifiesta en el ensayo introductorio al catálogo de *Art of the Fantastic*. Esta visión más subjetiva y si se quiere psicologista puede encontrarse en el retratista Eduardo Solá Franco (1915-1990). En el óleo *Juan Cousiño* (1947, MBCE/G) se abre un espacio de reflexión surreal menos evidentemente política y con un tratamiento psicológico inusual para la pintura ecuatoriana (fig. 5).

En esta primera etapa conviene mencionar la presencia corta de uno de los grandes mentores de la abstracción, aunque incursionará por varios



4. César Andrade Faini (1913-1995), *Tortura*, 1945, óleo sobre tela (66 x 56 cm). Colección Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil.



5. Eduardo Solá Franco (1915-1996), *Juan Cousiño*, 1947, óleo sobre cartón (44,5 x 37 cm). Colección Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil.



6. Enrique Tábara, *Mariposas*, 1954, óleo sobre masonite (46 x 60 cm). Colección Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil.



7. Hugo Cifuentes (1923-2000), *El mundo de Camila*, 1968, collage sobre madera (135 x 148 x 9 cm). Quito, Pinacoteca Banco COFIEC.

estilos y movimientos. Se trata de Enrique Tabarra (1930), quien entre 1953 y 1954 realiza cuatro telas – *Insectos*, 1953, Col. Mirelles, Guayaquil; *Formas*, 1954, y *Mariposas*, 1954 MBCE/G; y *Payaso*, 1954, Col. Maspons, Guayaquil – imágenes relativas a un mundo “científico”, similar al de Joan Miró aunque con una cromática muy propia del mundo de los trópicos, una especie de fantasía ecuatoriana, tal como tildaría Rodríguez Prampolini para el caso de México. Esta veta surrealista y abstraccionista (precolombinista) está vinculada al período en que vivió en Barcelona y le valió la invitación de André Breton a que participara en la muestra que celebró el cincuentenario del Surrealismo (fig. 6).

Neosurrealismo entreverado

Desde el campo de la fotografía artística, en *El mundo de Camila*, uno de los pocos ensamblajes que hiciese Hugo Cifuentes, se puede advertir una visualidad puente entre el mundo del realismo social y el surreal (políticamente comprometido) que parece permearse – como anteriormente en

la obra de Egas – en la obra de muchos artistas de los años Cincuenta y Sesenta, y sobre todo, una experiencia más evidente de trabajo alrededor de la “magia”, o la “mirada mágica” que se empezó a proyectar desde las urbes desespeñadas de una modernidad que iba dejando un saldo de déficit fiscal y corrupción en toda América Latina (fig. 7).

En uno de los paneles de la exhibición *Umbrales*, mencionada líneas atrás, se dice que en el “mundo mágico y surreal situado en la década 1960-1970 se podían percibir las tradiciones andadas en cosmogonías locales [...] asumidas por el arte y la literatura a través de cuyos símbolos [...] sugieren una actitud

que valora el país mítico como elemento sustancial de la cultura latinoamericana". En este espacio se hallan obras de Jaime Andrade (1913-1990), Judith Gutiérrez (1927-2003), Oswaldo Viteri (1931), Gonzalo Endara Crow (1936-1996), Ricardo Montesinos (1947), Hernán Zúñiga (1948), Jorge Chalco (1950) y Hernán Cueva (1957). No todos han sido representados por razones de carácter más bien logístico o administrativo, pero la lista debería incluir a artistas como Ramiro Jácome, Nelson Román, Francisco Carreño (1947) o Edgar Reascos (1943), algunos representados en otras salas.

Muchos de estos artistas se volcaron a la Neofiguración, Cifuentes es un buen ejemplo de ello. Este movimiento se inauguró oficialmente en 1969 en el I Salón de Vanguardia o Salón de Mayo en Guayaquil. En él se propusieron muchos y muy variados caminos. Barnitz ha insistido en que fue un momento de Neosurrealismo, abordado desde diferentes vertientes estilísticas y matéricas. Oswaldo Viteri, por mencionar uno de ellos, ligado al movimiento español del Abstraccionismo matérico (collage y texturas informalistas), e interesado por la recuperación del folklor y la de una visión más antropológica de su país, organizó sugerentes y dramáticos espacios de un mundo de arpillería, anónimo, maltratado, apretujados muñecos y muñecas que se disponen alrededor de una plaza de toros o al borde de un precipicio en una noche oscura, tal como vemos en la obra *América, en torno a mí la noche negra* (1976, colección particular). Podría aplicarse lo que alguna vez dijera Breton de la pintura de Tamayo: "un mundo lleno de vibraciones en donde el hombre se ha mantenido en directo contacto con las fuerzas de la naturaleza".

Quizás este mundo neosurrealista del artista latinoamericano de los Sesenta y Setenta, fuese concebido más que como una construcción de un espacio mágico o de ensoñación, como un mundo paradójico. Seres desolados que pululan en las urbes, ciudadanos de segunda clase deformados por el olvido, borrados bajo el brochazo desigual de una paleta que ensucia. Así, los personajes míticos



8. Ramiro Jácome, *José Carrillo*, 1985, tèmpera (100 x 70 cm). Quito, Colección privada.



9. Judith Gutiérrez, *El Cristo de Santa Elena*, 1987, mixta sobre tela (90 x 70 cm). Guayaquil, Colección privada.



10. Jorge Chalco, *Gracioso espantapájaros*, 1980, acrílico y óleo sobre lienzo (160 x 130 cm). Cuenca, Fundación Chalco.

de Ramiro Jácome. Este artista neofigurativo capta extraordinariamente el fenómeno de la transición de una sociedad rural a una urbana y en medio de esta crea imágenes y retratos de personajes ambiguos, extraños quienes desde su propio extrañamiento cuestionan los mitos de identidad (fig. 8).

Otro compañero de la misma generación que Jácome y miembro como él del grupo Los Cuatro Mosqueteros, Nelson Román (1947), influenciado por José Luis Cuevas, incursiona en el neosurrealismo directamente influido por la literatura nueva de América Latina. "Pinta escenas entre mágicas y aldeanas de visible raíz folklórica con buen manejo del color y el dibujo", al decir del crítico Lenin Oña.

Por aquellos años pocas mujeres aparecen como artistas formadas en el medio ecuatoriano, Judith Gutiérrez es una excepción a la regla. Autoexiliada en México desde los años Cuarenta y casada con el artista mexicano Ismael Vargas, buena parte de su obra neosurrealista está más bien realizada fuera del país y es informada por los fenómenos plásticos mexicanos, tanto por la pintura indígena sobre corteza como por los ricos exvotos de la cultura popular. Fresca, de un colorido tropical y abundante naturaleza, Gutiérrez crea escenas que al reunir pasajes bíblicos, creencias populares y relacionarlos con espacios medievales bizantinos, los lleva por el camino

de lo extraño, de una fantasía verdaderamente extraordinaria (fig. 9).

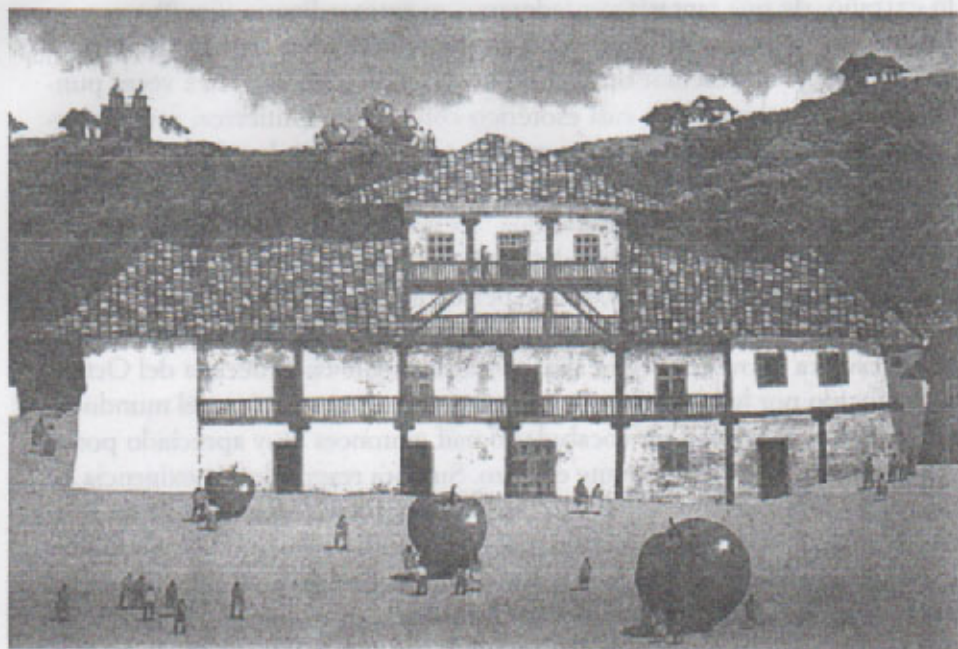
Es que quizás lo surreal le permitió al artista latinoamericano y en particular al ecuatoriano a presentar un mundo de rebelión y liberación, a veces punyente, duro, atrincherante, o casi esotérico como el de Gutiérrez, otras, amable, inocente, como aquellos espantapájaros y globos que de tanto volar y volar se convierten en pequeños luceros, en la obra de Jorge Chalco. Este artista mencionaba en una de las entrevistas que "a estos seres un poco humanos, otro poco paja y otro polleras o faldones de colores, los he visto yo. No son inventados, me constan, los he vivido, los he perseguido" (fig. 10).

Un solitario en el panorama del realismo mágico en el neosurrealismo es Gonzalo Endara Crow cuya obra aparece tardíamente en la década del Ochenta. Es conocido por haber ilustrado más obviamente, si se quiere, el mundo de la literatura fantástica con un vocabulario naíf, entonces muy apreciado por el mercado europeo, particularmente el suizo. Su obra responde a la exigencia de un mercado *light* con un poder adquisitivo muy fuerte, una especie de búsqueda de un exótico y lejano mundo colonial y neobarroco andino con toques de tropicalismo. Muy decorativo y preciosista, esta fue, sin embargo, la imagen que sobre Realismo Mágico proyectó el Ecuador a nivel oficial y extraoficial. Su obra, se reprodujo empobrecida a través de sus talleristas indígenas, por los mercados dominicales de los parques más grandes en casi todas las ciudades ecuatorianas (fig. 11).

Palabras finales

Creo importante concluir este ensayo remarcando que estos artistas y muchos otros que no he mencionado, corresponden al deseo de aprehender el entorno paradójico vivido, muchos política y polémicamente hablando. Construyen universos muy variados en un gran despliegue de elementos simbólicos y expresivos, con un factor que parece ser común a muchos de ellos, la denuncia política. Es como un acicate del ejercicio creativo que si bien juega tretas, se transforma, se agrieta, se rompe, se moja, ruge con furor, o enmudece, supone el espíritu más recóndito de la América ecuatorial.

Es en estos escenarios en los que los montubios contaban sus historias y leyendas, en ellos los animales hablaban "lo propio que las plantas y las cosas todas. Si en literatura se evocaba una visión maravillosa de cosas naturales o una visión natural de cosas sobrenaturales", en el arte se aludía a lugares y hechos que parecían ser y estar intemporalmente construidas sobre la base de visiones fantásticas y objetos heredados de las culturas ancestrales, seres alados y ele-



11. Gonzalo Endara Crow (1936-1996), *Casa de Chaguarchimbana*, ca.1985, acrílico sobre tela (24 x 34 cm). Cuenca, Colección privada.

mentos fantásticos, seres cosmogónicos, mezclados con danzantes o espantapájaros, muñecos de trapo, exvotos populares.

He intentado poner en orden este diverso material quizás de manera muy superficial. Difícil organizar y sistematizar unos brotes que han ido surgiendo como un rico y diverso mundo paradójico, como dije, tentado como propio, cargado de rebelión, de rabia, o ensoñación. Quizás sea este "movimiento" surreal y neosurreal, otra forma de perorar contra la inequidad, y por ello ni tan amable, ni tan dulce como suele aparecer en manos de algunos comunicadores y marchantes, exógenos a América Latina y que pretenden reconstituir un aséptico mundo del exotismo alienante y desnaturalizado. La realidad está muy lejos de esto, muy lejos.

Bibliografía

- J. BARNETZ, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas, 2001.
 A. CHÁVEZ y J.Á. LLERENA, *La pintura ecuatoriana del siglo XX*, Quito, Talleres Tipográficos de la Universidad Central, 1942.

- H. DAY, T. HOLLYDAY y H. STURGES, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1987.
- A. KENNEDY-TROYA, *Notas sobre la crisis de la pintura "pasadista" y propuestas para un arte nacional en los años 30*, (Actas del II Encuentro de Historia Económica, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988), "Revista IDIS", 23 (1989), pp. 69-89.
- T. PÉREZ, *Artes plásticas: del siglo XIX al XXI*, en *Enciclopedia Ecuador a su alcance*, Bogotá, Espasa Calpe, 2004.
- H. RODRÍGUEZ CASTELO, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Museo de Arte, Banco Central del Ecuador, 1988.
- S. MENTON, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- E. SULLIVAN (ed.), *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Madrid, Editorial Nerea, 1996.
- M. TRABA, *Art of Latin America 1900-1980*, Washington, BID, 1994.
- Trece años de cultura nacional*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- Umbral del Arte en el Ecuador*, catálogo de la exposición, Guayaquil, MAAC, 2004.