

PINTAR LA NACIÓN INDÍGENA COMO UNA ESTRATEGIA MODERNISTA EN LA OBRA DE EDUARDO KINGMAN*

Michele Greet

New York University, USA

RESUMEN

Este estudio centra su análisis en la obra pictórica de Eduardo Kingman como un modelo para describir los enfoques, tendencias e ideología que caracterizaron al Indigenismo. Esta corriente artística reunió a pintores, escritores e intelectuales ecuatorianos durante la década de 1930. El artículo propone que esta corriente surgió como una reacción al academicismo predominante en los salones y escuelas de arte. El estudio hace una revisión de las exposiciones, bienales y concursos en los que Kingman participó. Analiza las influencias artísticas y literarias reflejadas en la obra de este autor, sus relaciones con el Grupo de Guayaquil y su vinculación al Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador (SEA). Finalmente, recoge la opinión y reacción a su producción pictórica por parte de escritores, intelectuales y prensa en general.

PALABRAS CLAVE: Eduardo Kingman, Indigenismo, Modernismo, Historia del arte ecuatoriano, siglo XX.

ABSTRACT

This study centers its analysis in the pictorial work of Eduardo Kingman as a model to describe the approaches, tendencies and ideologies which characterized Indigenismo. This artistic current brought painters, writers and Ecuadorian intellectuals together during the 1930s. The article proposes that this current emerged as a reaction to the predominance of academicism in the circles and schools of art. The study reviews the exhibits, biennials and contests in which Kingman participated. It analyzes the artistic and literary influences reflected in the work of the author, his relationships with the Guayaquil Group and his links with the Union of Writers and Artists of Ecuador. Finally, it brings together the opinions and reactions of writers, intellectuals and the general press to his pictorial production.

KEY WORDS: Eduardo Kingman, Indigenismo, Modernism, History of Ecuadorian Art, 20th century.

* Traducido por Alexandra Kennedy Troya.

Llegamos a tener la pintura al servicio de la gran causa indigenista. La pintura seca, depurada, directa y sugerente, que tal causa exigía.¹

Armando Solano hablando de Eduardo Kingman, 1939

Desde la Independencia, los artistas latinoamericanos buscaron crear un arte único e internacionalmente relevante. Sin embargo, su obra estuvo plagada persistentemente de críticas que aducían que eran derivadas de los modelos estéticos europeos o, en el caso de que fuese un arte más nacional o políticamente autoconsciente, carecían de relevancia internacional. Los artistas latinoamericanos desarrollaron decenas de estrategias con el fin de resolver esta paradoja. Sugiero que el Indigenismo pictórico, que integró una temática regional y la llamada forma “internacional”, fue una de las estrategias que se desarrollaron en respuesta a las circunstancias históricas específicas. En lugar de ver al Indigenismo como un movimiento o un estilo, mi aproximación al fenómeno, en cambio, es la de que se trató de una tendencia en constante evolución, en la que los artistas de países con una gran población indígena negociaron una identidad distinta, aunque moderna, identidad que surgía o se manifestaba en una esfera cultural internacional. La re-apropiación y transformación de las corrientes internacionales por parte de los artistas indigenistas en las revistas y galerías locales, sirvieron para fomentar diálogos intelectuales inherentes a la misma naturaleza de la modernidad latinoamericana. Para ellos, el Indigenismo servía, entonces, como una estrategia única para diferenciar las ideologías modernistas latinoamericanas de los prototipos europeos.

En este artículo nos centramos en la cumbre del Indigenismo en la década de 1930 y lo hacemos a través de la obra de Eduardo Kingman, como un arquetipo de ese movimiento. Kingman nació en Loja en 1913, de madre ecuatoriana y padre estadounidense. Se trasladó a Quito con su madre y hermanos luego del abandono de su padre, quien regresó a los Estados Unidos. En 1928, año en el cual en el pensum de la escuela de arte dominaba la estética simbolista de Víctor Míderos, nuestro artista se enroló en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad adoptiva. Debido a la inestabilidad política y económica, no existían becas gubernamentales para que los artistas pudiesen ir a estudiar a Europa, tal como había sucedido antes de la Primera Guerra Mundial. En consecuencia, Kingman se vinculó a la Escuela local por tres años y se auto-constituyó como un artista fuera del formato académico. En 1931 fue a vivir en Guayaquil con su familia; se mantuvo como ilustrador del

1. Armando Solano, “Kingman, pintor realista”, en *Revista Mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, No. 3, septiembre, 1938-febrero, 1939, p. 2.

diario *El Universo*.² Due desde aquí que se conectó con el radical Grupo de Guayaquil que le inspiró a observar el desarrollo propio de América, en vez de emular los modelos del Viejo Mundo.³ La visión artística de Kingman fue modelada por estos años por los cuestionamientos que sobre la noción de vanguardia e ideología marxista se hacían los integrantes del Grupo.⁴

En 1933 participó en su primera muestra colectiva en la Galería Alere Flammam de la Sociedad de Escritores y Artistas, lugar en el cual los miembros del antedicho Grupo frecuentemente daban charlas o recitaban poesía.⁵ Aunque desconocemos qué cuadros expuso, los mismos fueron descritos como representaciones de “barrios obreros y retratos desafiantes”, cosa que indicaba la naturaleza poco convencional de su obra.⁶ La Sociedad de Escritores y Artistas fundada en 1930 adoptó el sobrenombre en latín *Alere Flammam* o “mantener la llama viva” que se convirtió en sinónimo de las tendencias revolucionarias en el arte. Aquel año, por ejemplo, en la inauguración de la exposición de poemas ecuatorianos, el poeta Humberto Mata aseveró que la edad de “el arte por el arte” había concluido en Ecuador y que los artistas debían estar creando “el arte verdaderamente revolucionario, el arte que canta no a la belleza que el burgués pudiera encontrar en su acción explotadora e injusta, sino el arte que saluda, acompaña e impulsa a las masas trabajadoras en lucha por la conquista del poder para la realización de la justicia social”.⁷ Adicionalmente, en 1934, Alfredo Pareja Diezcanseco presentó allí *La dialéctica de la pintura* y *El sentido de la pintura* obras llenas de fer-

2. Nicolás Kingman, “Eduardo Kingman, boceto de una vida” (Homenaje al maestro Eduardo Kingman Riofrío), en *Mediodía. Revista de Literatura y Arte*, vol. 49, 1998. Nicolás Kingman aseveró, también, que su hermano había creado una tira cómica para un periódico denominado “Don Pío”, que fue bastante exitosa. Nicolás Kingman, “Eduardo Kingman y su despertar”, en www.dlh.lahora.com.ec/paginas/ekingman/despertar2.htm.

3. Junto con Alfredo Pareja Diezcanseco, José de la Cuadra y los autores de *Los que se van*, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert, formaron el grupo literario conocido como el “Grupo de Guayaquil”. Se ha escrito poco sobre este grupo. El análisis más extenso que he podido encontrar es el de Reuben Siegel, “El Grupo de Guayaquil: A Study in Contemporary Ecuadorian Fiction”, University of Wisconsin, 1951.

4. Se mencionó en “Los diálogos de ayer”, en *Hoy*, dic. 1985; reimpresso en *Mediodía*, pp. 150-51, que Kingman fue amigo cercano de Enrique Gil Gilbert, uno de los miembros del grupo.

5. No se conoce la fecha exacta de la exhibición. Otros artistas participantes fueron Antonio Bellolio, Eduardo Solá Franco, Demetrio Aguilera Malta, Enricco Pacciani y Mario Kirby, ninguno de los cuales abordaba el tema de crítica social, en Nicolás Kingman, “Eduardo Kingman, boceto de una vida”, p. 49.

6. Pedro Jorge Vera, “Escaparate: Eduardo Kingman R.”, en Archivo de Eduardo Kingman Riofrío, Posada de las Artes Kingman, Quito, recortes, fuente desconocida, 10 de octubre de 1935.

7. Humberto Mata, “Primera exhibición del poema ecuatoriano”, en *América*, No. 9: 56-57, jul.-oct., 1934, pp. 206-207; originalmente fue presentado como una conferencia en octubre de 1933.

vientes proclamaciones sobre el papel del arte en la sociedad y su potencial para incitar a la revolución, dieron forma a un nuevo discurso artístico en la región.

En *El sentido de la pintura*, presentó criterios específicos para la creación de un arte social relevante, insistiendo ante todo que el arte debe ser “humanizado” y provocativo, que instigue al espectador no solo a pensar sino a actuar.⁸ Para ello afirmó que el artista no debe copiar la realidad fotográficamente sino, más bien, interpretar el tema enfatizando los aspectos significativos de la composición, dejando en la sombra aquellos detalles insignificantes.⁹ El autor distingue varios métodos de interpretación, sin embargo, aún mantiene que la búsqueda de un estilo es útil, en tanto que la deformación rompe con el equilibrio de la pintura.¹⁰ De acuerdo a Pareja-Diezcanseco “(...) se estiliza o interpreta lo más característico, lo sobresaliente, lo mejor, lo que es señero y guía en la cosa”.¹¹ La deformación, dice, es usualmente empleada para distorsionar la forma y obstruye la lectura de la imagen.¹² Estos argumentos empezaron a impactar en la pintura de Kingman, inspirándole a re-evaluar sus objetivos iniciales y a cuestionar los modos de representación tradicionales.

Este intenso enfoque sobre la preocupación de lo social en la década de los 30, surgió en parte por la intervención económica de los Estados Unidos en otros países; en Guayaquil, en proyectos como la creación de las compañías White & Co. y la United Fruit Company. Los fracasos de estos negocios en regular las condiciones de trabajo y canalizar las ganancias hacia el exterior, llevó a que se realizase la huelga del Primero de Mayo de 1934. Entonces, Kingman representó mordazmente la convulsión social a través de cinco cuadros que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Quito en 1935, único lugar para que un artista pudiese ser reconocido. Estas obras fueron *El carbonero*, *El obrero muerto*, *Trabajadores de la White*, *Cacaoteros* y *La balsa*, y tienen que ver con la explotación del trabajador de la Costa.¹³ Inspirado por el Grupo de Guayaquil, el artista logró, en estas obras subrayar las condiciones específicas de la explotación del trabajador contemporáneo.

8. Sus teorías parecen estar basadas en la obra del filósofo y dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Alfredo Pareja Diezcanseco, *La dialéctica en el arte: el sentido de la pintura*, p. 29.

9. *Ídem*, p. 39.

10. *Ídem*, p. 40.

11. *Ídem*, p. 39.

12. *Ídem*, pp. 40, 41.

13. Benjamín Carrión, “El Premio Aguilera, desierto”, en *El Universo*, 2 de septiembre de 1935. Se desconoce el paradero actual de *El obrero muerto* y *Cacaoteros*, pero sus títulos indican que ambas pinturas abordan el tema del trabajador.

Los trabajadores de la White (figura 1) no representa al obrero en sentido genérico, sino que retrata explícitamente a los trabajadores de la White & Co., una referencia directa a las circunstancias del momento. En esta obra, dos trabajadores cruzan de derecha a izquierda del lienzo, llevando sobre sus doblegadas espaldas unas pesadas palas. Sus torsos poderosos, presentados en tres cuartos, han sido recortados a la altura de las rodillas. A pesar de su musculoso cuerpo, los hombres miran al suelo, presentando su abatimiento, monotonía y desesperanza ante la tarea que llevan a cabo. Su ancha vestimenta y su descuidada apariencia revelan el origen de clase baja de estas figuras; indicios que los identifican como montubios, aquellos descritos por el Grupo de Guayaquil. El entorno, sin embargo, es ambiguo. No está claro si los obreros han entrado o salido de la puerta en la esquina superior derecha y tampoco se sabe a dónde se dirigen. Podrían estar descendiendo a una mina o dejando una fábrica tras un día de fuerte laboro. Además, la forma sinuosa en que Kingman ha pintado la cubierta del edificio en el trasfondo puede ser leída como techo o un tumbado, enfatizando con ello la ambigüedad de la escena. Esta ambigüedad acentúa la naturaleza repetitiva del trabajo manual y lo borroso que resulta el tiempo. La policromía también acentúa la relación entre estos hombres y su ambiente. El azul plomizo de sus trajes y la piel dorada tienen eco en los edificios y maquinaria del fondo, conectando intrincadamente figura y suelo como una metáfora que relaciona al trabajador con su ocupación.

En *La balsa* (conocida también como *Los balseros*) (figura 2), Kingman muestra una escena similar, en la que presenta al trabajador en su heroico, aunque inútil, esfuerzo contra la explotación. En la pintura, dos balseros empujan con sus palos largos una balsa primitiva de bambú, a lo largo del río Guayas. Dominan la escena sus musculosos cuerpos que se esfuerzan por llevar contracorriente la embarcación cargada de plátanos. A la derecha, el hombre del torso desnudo, despliega al espectador su exagerada musculatura. Se reclina formando una diagonal, como parte de un triángulo logrado con el palo y la balsa. Su compañero, que lucha con el peso de la carga y su extremo cansancio, muestra un rostro de expresión contorsionada. Estos esfuerzos sobrehumanos son minados por la presencia de un gran barco de carga anclado en la bahía y que revela lo fútil de su tarea frente a la moderna tecnología. Así como en *Trabajadores de la White*, la ambigüedad de la narrativa visual causa en el espectador la necesidad de reconsiderar la escena. ¿Pertenece a la United Fruit Company transportando una carga al gran barco, o son vendedores independientes que deben redoblar sus esfuerzos en una batalla sin esperanza, para competir con la innovación moderna y los negocios internacionales? En cualquier caso, está claro que estos nunca cosecharán los frutos de su trabajo.

La más conmovedora de las tres obras en pie es *El carbonero* (figura 3). Esta difiere de las otras dos debido a que muestra un trabajador descansando en vez de hacerlo en actividad. Un vendedor de carbón sentado sobre un saco, con su mirada hueca clavada en el piso y sus grandes brazos musculosos descansando fláccidamente sobre sus rodillas. Sus desproporcionadas manos indican la ardua naturaleza de su trabajo. Sus ropas andrajosas y tanto su piel como su vestuario son de un color gris deslustrado debido a la constante exposición al polvo del carbón. Tras él se encuentran un sinnúmero de sacos apelmazados que esperan ser cargados o simplemente depositados. Una vez más Kingman, deliberadamente, deja entrever ciertos indicadores de un momento en el tiempo que enfatiza la tediosa y cíclica naturaleza de su trabajo. La mirada psicológica con que el artista retrata a la figura la distingue de otras. A través de su postura, expresión y la selección de color, Kingman representa la desesperanza y la imposibilidad del trabajador de cambiar las circunstancias, sin transar con su propio sentido de dignidad.

Estas audaces representaciones pictóricas, exhibidas en la Exposición Nacional de Bellas Artes, suscitaron una serie de reacciones controvertidas. El jurado se negó a otorgarle el premio Mariano Aguilera en 1935. Le criticó el uso poco natural del color y la deforme anatomía de los personajes, al tiempo que rechazó la obra, aludiendo que era una mala imitación del muralista mexicano Diego Rivera.¹⁴ Sin embargo, es casi seguro que lo que más ofendió al jurado fue el comentario social de su obra. Si bien la deuda con Rivera es innegable, su adaptación del estilo monumental y los temas socialmente críticos del muralismo mexicano en el contexto ecuatoriano resultaron muy duros cuando son tratados tan cerca de la realidad local.¹⁵ Además, el hecho de que Kingman se alineara más bien con el arte latinoamericano,

14. Tanto Feafa como Vera describen las críticas que recibió Kingman sobre las pinturas enviadas al Salón Nacional. Feafa, "Un pintor ecuatoriano: Eduardo Kingman", en *El Día*, 26 de agosto de 1935; Vera, "Escaparate: Eduardo Kingman R."

15. Kingman pudo haber conocido los murales de Rivera de muchas y muy diversas formas. Era fácil encontrar en Ecuador *Amauta*, revista que reprodujo muchos de los murales del artista. Además, Mariátegui había mencionado que la revista mexicana *Forma* era su fuente principal de información sobre los muralistas. Entonces, es muy probable que *Forma* también haya circulado en el Ecuador. Kingman en una entrevista con Albert B. Franklin había reconocido su deuda con Mariátegui (ver Albert Franklin, "Artist of Ecuador", en *The Inter-American Monthly*, junio, 1942), cosa que nos deja sin dudas sobre las conexiones interamericanas entre los artistas. El libro de José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora, 1927, circuló, también, en Ecuador. En el capítulo dedicado al arte contemporáneo se incluían reproducciones de murales tanto de artistas como Roberto Montenegro y Abraham Ángel, así como de Orozco y Rivera. La ilustración de Rivera era la del mural *The New School* que representa una mirada utópica sobre la educación del campesino. Finalmente, en marzo de 1935, el *Bulletin of the Panamerican Unión* publicó un extenso artículo sobre "Modern Art in Latin America" que contenía numerosas ilustraciones, incluyendo un detalle del mural de Rive-

más que con los modelos europeos, debe haber golpeado duramente al tradicional jurado, poco listo aún a aceptar tales retos.¹⁶ Sin embargo, nuestro artista sí se distinguió de Rivera de diversas maneras. Debido a que con seguridad Kingman vio reproducciones de la obra de Rivera en blanco y negro, no pudo haber tenido una noción de la escala, la magnitud narrativa, ni la variedad cromática de los murales. Su uso del color y los recursos del encuadre le pertenecen. Más aún, si bien las figuras compactas y tremendamente musculosas se parecían a las de Rivera, las referencias a la especificidad local, el uso de diagonales forzadas y la narrativa ambigua le distinguen del maestro mexicano.

La controversia suscitada en el Salón Mariano Aguilera provocó el apoyo de la prensa a favor de Kingman y en contra de la decisión del jurado. El primero que saltó en su defensa fue el escritor que firmaba bajo el pseudónimo de “Feafa”. Él le proclamó como el pintor ecuatoriano precursor en presentar los problemas sociales modernos y los temas del proletariado, clamando que el jurado había sido incapaz de mirar más allá de sus propios prejuicios sociales. A la semana siguiente, Benjamín Carrión, cuyo apoyo a Kingman salía de su frecuente contacto epistolar con el Grupo de Guayaquil y el haber abrazado parecidas tendencias de apreciación de las artes, escribió una larga refutación a la decisión del jurado.¹⁷ Aseveró que: “(...) yo pediría para Kingman un jurado con estatura artística bastante para comprenderlo. Con cultura artística de momento y ambiente”.¹⁸ Básicamente acusó al jurado de estar fuera de contacto con las corrientes artísticas más progresistas y de haber tomado la decisión guiado por criterios anticuados. A estas, siguieron otras cartas enviadas a la prensa, misivas en las que se reiteraban los puntos anteriores y se retaba el criterio aceptado por entonces en torno a las artes visuales ecuatorianas.¹⁹ A pesar de que estas protestas provocaron cambios significativos en la conformación del premio Mariano Aguilera, al año siguiente, la experiencia por la que pasó Kingman demuestra el conservadurismo con el cual los jóvenes artistas tenían que enfrentarse.

ra en el Palacio Nacional, así como obras de Mideros, Sotomayor, Guzmán de Rojas, Camilo Blas y Sabogal.

16. Miembros del jurado elegidos por el director de la Escuela de Bellas Artes que incluyó al arqueólogo conservador Jacinto Jijón y Caamaño, el escritor modernista Isaac J. Barrera y el historiador Carlos Manuel Larrea. “Un pintor de su siglo” (Homenaje al maestro Eduardo Kingman Riofrío), en *Mediodía*, p. 167.

17. Para ver las transcripciones que el Grupo de Guayaquil realizó de las cartas de Carrión, véase Benjamín Carrión, *Correspondencia I: Cartas a Benjamín*, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito/Dirección General de Educación y Cultura/Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995.

18. Benjamín Carrión, “El Premio Aguilera, desierto”.

19. Otros artículos incluido Pedro Jorge Vera, “Escaparate: Eduardo Kingman R.”.

El apoyo de Carrión a Kingman no terminó con la citada carta enviada a la prensa. En Kingman, Carrión encontró a un artista plástico que expresaba un espíritu renovador, una preocupación centrada en aspectos sociales y un interés expreso en la herencia cultural ecuatoriana, ideas con las que el mismo escritor había articulado su más reciente libro, *Atabualpa*.²⁰ Con toda seguridad, Carrión debe haber animado a Kingman a cambiar sus intereses temáticos de los habitantes de la Costa por los de la Sierra. En 1935 le comisionó para que realizara su primer mural que se convertiría en el primer mural producido en Ecuador. En este país, a diferencia de México, la inestabilidad de los gobiernos en la década de 1930 hizo que estos no tuviesen ni la conciencia ni los recursos para promover encargos a los artistas nacionales, especialmente a aquellos que tenían una agenda política radical. Carrión, quien admiró a Vasconcelos, intentó emular en Ecuador el programa cultural mexicano, al proveer a Kingman con los muros de un área para el billar en su finca La Granja, en las afueras de Quito. El contraste entre la elegante casa de Carrión y el tópico que representó en estos murales se expresa con ironía. Sin embargo, esta comisión le dio la oportunidad de trabajar a gran escala en un espacio protegido, en donde podía experimentar con un nuevo tema. La vuelta de Kingman a Quito y su relación con Carrión le permitieron dar paso a lo que se llamaría el movimiento Indigenista en pintura.

En La Granja, el artista posó su atención en los campesinos indígenas de la Sierra, al pintar cuatro murales que representaban el ciclo agrícola del Valle de los Chillos: la preparación del terreno, la siembra, la cosecha y la fiesta de la cosecha.²¹ A pesar de que los ciclos agrícolas y las celebraciones son temas de larga data, los artistas contemporáneos como Camilo Egas, en su mural para la New School for Social Research en Nueva York, y Rivera con los murales el *Patio de trabajo* y el *Patio de fiestas* en la Secretaría de Edu-

20. *Atabuallpa* es fundamentalmente la historia del imperio inca; sin embargo, a través de su análisis de la sociedad inca, Carrión construye la base para la creación de la identidad ecuatoriana contemporánea y un modelo para establecer la unidad nacional. Aunque glorifica el pasado precolombino, sostiene que la caída del imperio se produjo debido a la falta de un gobierno centralizado que pudiese mantener el control sobre los diversos grupos étnicos y culturales dominados por los incas. Asevera que: “La unidad nacional, en el sentido centralista y vertebrado de occidente —del occidente postromano— no se llegó a realizar jamás en el incario. En ese aspecto, razón máxima de su institución fracasó el *mitimae*”. Siendo así, Carrión afirmó la importancia de la unidad nacional sobre la autonomía de grupos étnicos y culturales individuales. En consecuencia, reivindicó el legado inca en Ecuador como parte de una historia compartida y una fuente de orgullo nacional. Benjamín Carrión, *Atabuallpa*, Barcelona, Editorial RM, 1968, p. 23.

21. Alejandro Carrión, “Pintor de mediodías y soledades”, en *Vistazo*, No. 302, 21 de marzo de 1980.

cación, modernizaron el tema al usar estilos artísticos de la época, o al haberlos usado como parte de sus preocupaciones de carácter social. Si bien en deuda con sus predecesores, Kingman rechazó las representaciones idílicas de la celebración y más bien incorporó sin precedentes la sórdida realidad de la vida indígena.

A pesar de que estos murales fueron blanqueados, su estilo y contenido nos son conocidos a través de bocetos preliminares y una única fotografía en blanco y negro de la escena de la fiesta de la cosecha (figura 4). En este último mural, el autor vuelve a mirar los prototipos latinoamericanos. Siguiendo los pasos de Rivera, envuelve a las figuras en un espacio pictórico y presenta la celebración a vista de pájaro. Es incluso posible que Kingman haya podido ver las reproducciones de los murales de Egas para la New School ya que *Fiesta ecuatoriana* apareció reproducida en varios periódicos.²² Existen algunas semejanzas en la composición organizada alrededor de un vacío central que se extiende de abajo hacia arriba. También Kingman representa un indígena que toca un gran tambor en la parte inferior izquierda, personaje que le sirve como punto focal, al igual que en la obra de Egas. A diferencia de las representaciones de estas celebraciones en manos de Egas y Rivera, Kingman no censura la pobreza o la opresión al indígena moderno. Mientras que en el caso del mural de Egas el identificar el comentario social estira los límites de la interpretación, las representaciones indígenas de Rivera en un ambiente de ocio, despliega más bien una visión pre-industrial, utópica, no corrompida por el colonialismo.²³ Sin embargo, Kingman baja de tono el tema de la fiesta y pone mayor atención a la borrachera de los indios. Al tambor le hace eco visualmente el recipiente redondo de chicha, alrededor del cual las figuras se agazapan; el espacio vacío a lo lejos guía al ojo del espectador hacia una figura central que se choca contra una mujer a su delante. Su blanca vestimenta hace contraste con una botella oscura de licor que pende del bolsillo. Vemos muchos cuencos dispersos por el suelo: jarras, botellas que cuelgan de los bolsillos y algo que parece un odre de vino que se encuentra en la esquina superior derecha. En el costado inferior derecho encontramos un borracho en brazos de una mujer en una postura que se parece a la de la Piedad o cualquier otra lamentación cristiana. Esta analogía sirve para presentar al indio como un mártir moderno que sufre en manos de los grandes terratenientes. Además, la deliberada presentación de figuras dispuestas en extrañas posturas realza el estado degradado del indígena debido al consumo de alcohol. En vez de representar este tipo de celebracio-

22. Una fotografía en blanco y negro del mural fue reproducida en "Mural at the New School for Social Research", en *American Magazine of Art*, No. 26, marzo de 1933, p. 151.

23. Ver por ejemplo las escenas del *Courtyard of Fiestas*, *Corn Festival* y *Ribbon Dance*.

nes a modo de símbolos de orgullo nacional o la representación de la etnia auténtica, Kingman nos lleva más bien hacia un tema terriblemente real y doloroso, la sumisión que el terrateniente ha provocado en el indio, al obligarle a beber con el fin de mantenerlo bajo su control.

A mediados de 1930 el Ecuador recibió una enorme cantidad de información sobre el desarrollo artístico mexicano, información que debió influir en los giros estéticos de Kingman. En 1935 un diplomático mexicano en Ecuador, Salvador Aceves Navarro, publicó en Quito *El movimiento artístico de México*.²⁴ Empieza presentando un breve resumen sobre las artes precolombinas y coloniales en México con el fin de asegurar la importancia de la herencia cultural; más adelante, proclama el que la revolución artística mexicana debía servir como ejemplo para el resto de América Latina. Aunque defiende fervientemente el nacionalismo, cree que este es el que define y une al continente americano. Navarro afirma que: “imponer el nacionalismo en nuestros países es un deber y un acto de levantar la frente limpia, estéticamente hablando, ante todos los conceptos del arte”.²⁵ Llega incluso a explicar los pasos para la creación de una tradición artística nacional aseverando, primeramente, que las escuelas nacionales de bellas artes deben ser establecidas y después el que los artistas deben romper con los movimientos académicos y observar el mundo que les rodea.²⁶ En esta apasionada proclamación de objetivos y formas de concretarlos, el texto de Navarro aparece como un manifiesto. Además, su conclusión está dirigida a la audiencia ecuatoriana, apremiando a los artistas a observar la cultura indígena como una forma para establecer un verdadero arte nacional.²⁷

Al año siguiente se publicó en Quito otro libro sobre arte y cultura mexicanas, *México: homenaje a los héroes de la independencia mexicana 1810-1936*. Este libro es una compilación de ensayos escritos en su mayoría por ecuatorianos, sobre tópicos que van desde la civilización precolombina hasta la Revolución Mexicana. En “La obra revolucionaria de México” y en “El pintor mexicano Diego Rivera”, el crítico de arte Antonio Bellolio describe los murales de la Secretaría de Educación, el Palacio de Cortés y el Palacio Nacional, en referencia a la representación que hace el artista de los trabajadores indígenas. En otro artículo, “El arte como factor social”, de Germa-

24. Salvador Navarro Aceves, *El movimiento artístico de México*, Quito, Elan, 1935. El texto del libro se remonta a una serie de conferencias sobre arte mexicano dadas por Navarro en Bogotá, más un capítulo final que dedica al Ecuador. Aunque no acompañan al texto ilustración alguna sobre arte mexicano, el libro fue ilustrado con dibujos de la artista ecuatoriana Germania Paz y Miño.

25. *Ídem*, p. 93.

26. *Ídem*, pp. 69 y 79.

27. *Ídem*, p. 105.

nia Paz y Miño, se considera la parte social del arte y como modelos el arte de México y Rusia.²⁸ Paz y Miño, al igual que otros antes que ella, argumenta sobre la importancia del contenido social para llevar a cabo una “profunda humanización” al arte moderno.²⁹ Enríquez Raymundo, el ministro de relaciones exteriores de México, también contribuye con tres ensayos. En los textos se intercalan fotografías de indígenas ecuatorianos y mexicanos, enfatizando su común herencia así como destacando la alianza simbólica entre los dos países. En vista de la creciente importancia de México como un centro cultural internacional, las opiniones sobre la producción artística en Ecuador empezaron a transformarse.

En 1936 el Salón Mariano Aguilera seleccionó un jurado más progresista que incluyó a los escritores Pablo Palacio y Gonzalo Escudero, así como al pintor Antonio Salgado.³⁰ Nuevamente Kingman presentó las obras rechazadas el año anterior y el jurado unánimemente le otorgó el primer premio por *El carbonero*. Este premio le convirtió al pintor en líder de las tendencias artísticas progresistas y fue nombrado Secretario de la Escuela de Bellas Artes en 1937.³¹ A pesar de la aprobación a la obra artística de este pintor, la experiencia de Kingman con la Exposición Nacional de Bellas Artes reveló la necesidad de crear en Ecuador foros artísticos alternativos.

En septiembre de 1937 el Ministro de Defensa, general Alberto Enríquez Gallo, lideró el golpe de estado que depuso al entonces presidente de la República Federico Páez; asumió el poder por el lapso de un año. A pesar del poco tiempo de su período de gobierno, éste implementó una serie de reformas liberales al promulgar el Código de Trabajo de 1938 para, con él, confrontar las actuaciones de la compañía estadounidense South American Development Company en torno a la remuneración injusta a los trabajadores y la canalización de utilidades fuera del Ecuador. En este ambiente de re-

28. Benjamín Carrión, “La obra revolucionaria de México”, pp. 33-41; Antonio Bellolio, “El pintor mexicano Diego Rivera”, pp. 151-52; y Germania Paz y Miño, “El arte como factor social”, pp. 235-36, en *México: homenaje a los héroes de la independencia mexicana 1810-1936*, Quito, Editorial Gutenberg, 1936.

29. Germania Paz y Miño, “El arte como factor social”, p. 236. Paz y Miño sirvió como un importante vínculo entre Ecuador y México. Más adelante publicó *Apuntes sobre el arte mexicano*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938, que incluía una bibliografía. Hizo notar que sus principales fuentes habían sido el *Boletín de la Unión Panamericana* y la publicación mexicana *Revista Universidad*.

30. “Un pintor del siglo”, en *Mediodía*, p. 167. Se desconocen con exactitud las razones por las que se nombró un nuevo jurado. Con seguridad este cambio coincidió con la renuncia de Míderos como director de la Escuela de Bellas Artes y la designación de un nuevo líder más liberal, Nicolás Delgado. Desafortunadamente los archivos de la Escuela están incompletos.

31. La fecha de este nombramiento es incierta aunque es posible que haya sido en 1936. Con Nicolás Delgado y Kingman a la cabeza, el Indigenismo se convirtió en el movimiento más importante entre los estudiantes.

formas los artistas sintieron más libertad para expresar sus propias convicciones de izquierda. Ese mismo año Kingman integró el grupo de jóvenes artistas y escritores, incluidos Diógenes Paredes, Luis Moscoso, Leonardo Tejada, Bolívar Mena Franco, Benjamín Carrión y Jorge Icaza, que formaron el Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador (SEA).³² Uno de los primeros proyectos del grupo fue el de establecer una imprenta independiente, la Editorial Atahuallpa, con el fin de difundir su obra. Casi inmediatamente, esta editorial publicó 400 copias de *Hombres del Ecuador*, un libro de 20 xilografías de Kingman.³³

Debido a su accesibilidad y popularidad, el grabado se convirtió en el medio artístico preferido por los artistas de los años 30 preocupados por aspectos sociales. El mismo año que Kingman publica *Hombres del Ecuador*, el grabador mexicano Leopoldo Méndez formó el Taller de Gráfica Popular junto a Luis Arenal y Pablo O'Higgins, sentando un precedente para los artistas en toda América. Entonces, los modelos mexicanos sirvieron para vincular al grabado con el activismo social. El grabar se convirtió en un medio alternativo de expresión de artistas, cuyas preocupaciones sociales no iban de acuerdo al gusto oficial.³⁴

Kingman concibió la obra *Hombres del Ecuador* como una parte de un todo; el primer volumen mostraba a los trabajadores serranos indígenas y el segundo retrataría a los de la Costa.³⁵ A pesar de que el segundo volumen nun-

32. Mary Grizzard, "Eduardo Kingman. Un muralista ecuatoriano", en Instituto de Investigaciones Estéticas, edit., *Simpatías y diferencias. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina. X Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Autónoma de México (UNAM), 1988, p. 343, enumera a los artistas como miembros. Los nombres de los escritores fueron enlistados en la revista que el grupo estableció en 1939. Es posible, entonces, que hayan existido otros miembros indocumentados en el grupo. Significativamente y por el mismo tiempo, estos grupos también formaron en Guayaquil la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes y, en Lima, la Asociación de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú. Lo que les unía era su rechazo al fascismo.

33. Eduardo Kingman, *Hombres del Ecuador 20 grabados en madera de Eduardo Kingman*, Quito, Sindicato de Escritores y Artistas (SEA), Editorial Atahuallpa, 1937. Todos los grabados están numerados e incluyen: 1. *Cabeza de indio*, 2. *Los buachos* (aquellos que siembran o cavan, término utilizado usualmente para puerco), 3. *Almuerzo*, 4. *Albañiles*, 5. *Arrieros*, (falta el grabado 6 en el volumen perteneciente a la New York Public Library), 7. *Cargadores*, 8. *Un "San Juan"*, 9. *En el surco*, 10. *Para el entierro*, 11. *Sembradores*, 12. *Niñas*, 13. *Mendigos*, 14. *Una madre*, 15. *Segadores*, 16. *Obreras*, 17. *Huanguados al amanecer*, 18. *Lavanderas*, 19. *Defensa de la tierra*, 20. *El trigo*.

34. Kingman, por ejemplo, hizo grabados para ilustrar las novelas *Huasipungo*, *Agua, Minas de Portovelo*, *Trabajadores*, *Canto a lo oscuro* y revistas tales como *Surco* y *La Tierra*. Información tomada de "El Indigenismo: Eduardo Kingman", Art Museum of the Americas, en Archivos de la Organización de Estados Americanos (sin fuente), p. 198.

35. A modo de prólogo, los miembros del Sindicato escribieron poemas y artículos cortos en homenaje al artista. Estos escritos incluían: "A Eduardo Kingman claro pintor de mediodías",

ca fue realizado, el proyecto nunca intentó fortalecer al indígena como símbolo de la identidad nacional sino, más bien, presentar al trabajador ecuatoriano en sus diversas manifestaciones. Tipologías como estas nos llevan a recordar las escenas de tipos y costumbres del siglo XIX; sin embargo, el espíritu de protesta y crítica social diferencia a estas obras de sus antecesoras.

La serie detalla todo tipo de oficios, desde la cantería hasta la agricultura. La portada del libro que representa varias figuras indígenas adorando al dios sol, inti, en alusión a su herencia inca. Los grabados numerados son, sin embargo, escenas contemporáneas del trabajo manual y la pobreza, y se incluyen escenas de un funeral, una fiesta con borrachos, pordioseros y niños de la calle. Esta serie sirve tanto como un documento de tipos de oficios relegados a los pobres, como sobre su heroico esfuerzo por sobrevivir. El que Kingman haya escogido representar aspectos sociales contemporáneos le hace diferente, tanto del indigenista peruano José Sabogal, quien creó arquetipos atemporales del hombre andino, como de Rivera quien idealizó el pasado mexicano y empezó a retirarse de la política contemporánea en la década de 1930.

El álbum de grabados de Kingman es un ejemplo de su gran capacidad como dibujante y de su expresivo estilo figurativo. Ejecutados deliberadamente de forma tosca, en estos grabados se enfatizan las burdas vidas y las condiciones laborales de estos sujetos. Más aún, los grupos de figuras son casi siempre simplemente juxtapuestos sobre un fondo ásperamente tramado, que sirve para aislar un específico momento narrativo y aumentar su impacto emocional. El estilo figurativo de Kingman que se desarrolló en Guayaquil y se caracterizó por representar musculaturas exageradas, enormes manos y pies, persiste en esta serie y enfatiza la naturaleza corporal del trabajo. Los rostros de los trabajadores son nada refinados y angulares, en muchas ocasiones esquematizados u oscurecidos por un sombrero. No son retratos de individuos, sino más bien prototipos del trabajador, una fórmula visual común del arte comprometido de entonces en toda América. Sin embargo, en vez de emplear estas fórmulas para dominar y controlar a los grupos marginales, nuestro artista subvierte la expectativa tradicional de este tipo de imágenes clasificatorias con el fin de unificar y empoderar a los oprimidos a través de su experiencia compartida de explotación y sufrimiento. Al representar una serie de circunstancias contemporáneas específicas de una manera frontal y directa, aunque cautivante, Kingman comunica al observador la necesidad de una revolución social.

de Alejandro Carrión; "Canto a Eduardo Kingman pintor de la angustia", de Augusto Sacoto Arias, y "Levantamiento del paisaje y del hombre", de Pedro Jorge Vera.

Algunos grabados se destacan por su contenido y ejecución. A pesar del título del libro, el artista incluyó muchas imágenes de mujeres trabajadoras, lavando o cuidando a sus niños. En *Obreras* (figura 5), por ejemplo, dos mujeres de la clase trabajadora vestidas al estilo contemporáneo descansan antes de entrar a la fábrica, un largo día de trabajo. Una calle empedrada les une a una puerta en forma de arco del edificio fondo que lleva al nombre de “fábrica” en letras capitales, donde dos hombres están a punto de entrar. Sale humo de la chimenea indicándonos que el día de trabajo ha comenzado ya. La inclusión de esta imagen de obreros contemporáneos, en medio de los campesinos que usan métodos agrícolas arcaicos, sirve para localizar la escena en el presente, enfatizando de esta forma la modernización desigual de la sociedad ecuatoriana.

A pesar de que Kingman jamás se adscribió a partido político alguno, expresó abiertamente sus tendencias de izquierda. En una entrevista que más tarde le hizo la revista *Vistazo* expresó que: “forzosamente el artista tiene que ubicarse en un plano político. Yo prácticamente desde que nací a la vida artística me ubiqué en la izquierda política y como aquella época el partido socialista era uno de los partidos más fuertes del Ecuador, digamos por el año 34, yo estaba dentro de esa línea sin haberme afiliado, pero yo era y seguiré siendo de la izquierda”.³⁶ En *Segadores*, por ejemplo, un trabajador indígena esgrimía una hoz para cosechar la mies. Tras él, una segunda figura, cuya pose refleja la de la primera, afila la amenazante navaja. Estos son hombres al borde de la revolución, listos y capaces de luchar por sus tierras.

En otro grabado, Kingman representa la lucha en sí. *Defensa de la tierra* (figura 6) es una de las pocas imágenes producidas fuera de México, en las que se representa a los campesinos tomando las armas para defender sus tierras.³⁷ En el grabado, un grupo de hombres armados con largos palos intenta proteger sus propiedades de aquellos que desean expulsarles de ellas. El artista muestra un atacante anónimo, sin embargo, lleva al espectador a creer que se trata de una corporación internacional, el gobierno o un gran terrateniente. Domina la composición una figura sola, colocada en primer plano, que aparece como si fuese a asaltar al espectador. Sus fuertes piernas están vigorosamente plantadas, sus brazos alzados, sin embargo, sus ojos dejan entrever un miedo terrible, revelan la noción de que conoce de memoria la futilidad de sus acciones. Detrás de él encontramos un grupo de hombres que se han alineado como soldados contra el desconocido enemigo. En

36. Marco Lara Guzmán, “Kingman: gran señor de la pintura”, en *Vistazo*, No. 324, 20 de febrero de 1981, p. 44.

37. Salvo ésta, a pesar de que es imposible revisar toda la obra artística producida en los Andes en la década de 1930, aún no se ha hallado ninguna imagen que represente la violencia armada en torno a la tenencia de la tierra.

estos grabados, Kingman muestra conmovedoramente el compromiso del trabajador con la causa, de tal manera que el espectador reconozca la necesidad de cambio.

Aquellos que reseñaron el libro inmediatamente reconocieron en él su potencial revolucionario.³⁸ Un crítico de *El Comercio* vio sus grabados como una proclama contra la explotación del trabajador indígena más fuerte que la palabra escrita. Adujo lo siguiente: “Eduardo Kingman ha pensado seriamente en servir a su patria y, para ello ha realizado este álbum que hace más por el indio que un largo tratado o una prédica incendiaria”.³⁹ Este comentario no solo sirve para proclamar el rol social de la imagen, sino también, para afirmar la importancia de tocar el tema del abuso social del indio con el fin de establecer la unidad nacional.

Tras el lanzamiento de este libro de grabados, SEA estableció una publicación mensual, la *Revista Mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, que arrancó en junio de 1938.⁴⁰ Con Jorge Icaza de editor, Benjamín Carrión de director literario y Kingman de director artístico, la revista juntó a los escritores, intelectuales y artistas más innovadores del momento. En forma de periódico, la revista puso sus esfuerzos en comunicar sucintamente el mensaje social más que en un diseño innovador. Kingman realizó muchas de las xilografías que ilustraron la publicación en el mismo estilo expresionista, aunque didáctico, de *Hombres del Ecuador*. A través de la publicación de poesía y prosa indigenista y artículos especiales sobre artistas emergentes de las mismas inclinaciones, la revista afirmó su postura política de izquierda. Aparecieron con frecuencia artículos que hacían llamados a la paz en el conflicto limítrofe con el Perú, así como proclamas contra el ascenso del gobierno fascista español. Esta revista no solo que unió a artistas y escritores en su búsqueda de cambio social, sino que también proveyó un espacio alternativo a través del cual podían presentar y hacer circular su trabajo.

Debido a que existen numerosos paralelismos entre estos dos grupos, es muy probable que el SEA haya usado como modelo la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) de México.⁴¹ Al igual que el SEA, LEAR pu-

38. “Hombres del Ecuador”: grabados en madera de Eduardo Kingman”, en *El Día*, 19 de octubre de 1937, menciona al libro como revolucionario.

39. “‘Hombres del Ecuador’ por Eduardo Kingman”, en *El Comercio*, 1 de enero de 1938.

40. Solo fueron publicados seis números de la *Revista del Sindicato*. Esta publicación periódica se cerró en octubre de 1939 por casi tres años debido a la Segunda Guerra Mundial. Salió nuevamente en 1943 aunque no volvió a tener el éxito anterior, y se dejó de publicar definitivamente un año después, tras haber lanzado un solo número.

41. Grizzard propone esta conexión en “Eduardo Kingman. Un muralista ecuatoriano”, p. 343. Mayores evidencias sobre la relación entre Ecuador y México es la mención que hace Alejandro Carrión, “Por España leal: discurso pronunciado por el compañero Alejandro Carrión en el sindicato de la madera”, en *Revista Mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*

blicó una revista: *Frente a Frente: Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, que terminó el año en que se lanzó la *Revista del Sindicato*.⁴² Más aún, los objetivos del SEA se asemejaban a los de LEAR; su lucha contra el capitalismo y el fascismo haciendo uso de la literatura, la pintura, la música y el teatro, para formar una campaña intelectual que apoyara a obreros y campesinos, y alinear a artistas y escritores al lado de las clases explotadas.⁴³ De acuerdo a Kingman:

El fervor de una generación se cristalizó en la formación de un Sindicato de Escritores y Artistas. Así, Sindicato, como una identificación con la comunidad obrera, ya que nos considerábamos tan solo obreros ubicados en el plano de la cultura, dispuestos, individualmente, a permanecer en el anonimato siempre que la labor de conjunto levantase una construcción sólida, armónica y de beneficio colectivo.⁴⁴

A pesar de que la revista mexicana favorecía las proclamas directas sobre sus convicciones políticas, la *Revista del Sindicato* presentaba, en cambio, las manifestaciones literarias y artísticas sobre estas mismas ideas.⁴⁵ Además, la *Revista del Sindicato* y su contraparte mexicana compartían el formato periódico, el intenso nacionalismo y el uso abundante de ilustraciones xilógrafas.

Habiendo sido la segunda publicación periódica, después de *Hélice*, en contar con un artista como director, vale la pena compararlas. Las diferencias son notorias y mucho más abundantes que las semejanzas. Esta disparidad indicaría los cambios que habían ocurrido en la comunidad intelectual ecuatoriana. Mientras que en *Hélice* sus autores se sentían avergonzados por el atraso y conservadurismo de la sociedad ecuatoriana, al proclamar que: “Y así el artista vive desterrado, desterrado de una patria que no conoce y de un hogar que no tiene”, en el editorial de presentación “El escritor y el mundo”, de la *Revista del Sindicato*, se declaraba que los escritores ecuato-

No. 2, agosto de 1938, sobre la existencia de un Instituto Ecuatoriano-Mexicano de Cultura en la Universidad Central, que podía haber facilitado la comunicación entre los grupos culturales.

42. Aunque no he podido comprobar definitivamente que *Frente a Frente*, vigente entre 1934 y 1938, circuló en Ecuador, si lo hizo, pudo haber sido otra fuente mediante la cual se conocieron las fotografías de los murales mexicanos.

43. “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”, en *Frente a Frente: Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, 1 de noviembre de 1934.

44. Eduardo Kingman, “Arte de una generación”, en *Revista Universitaria: Universidad Nacional de Loja* No. 23, 1973, pp. 49, 50.

45. *Frente a Frente* traía artículos sobre fascismo, Hitler, Lenin, marxismo y socialismo, en tanto que *La Revista del Sindicato* presentaba aspectos más moderados sobre estos mismos temas.

rianos están al tanto de los eventos internacionales.⁴⁶ Y continúa: “Y este anhelo de adentrarnos cada vez más en nuestra nacionalidad, vivir en nuestro pueblo y dentro de él, en continuo contacto con ideas y sentimientos, planeando y discutiendo, con oportunidad, sus problemas vitales, ha decidido al Sindicato de Escritores y Artistas Ecuatorianos, a crear este órgano de Publicación”.⁴⁷

Para los miembros del SEA, Ecuador se había vuelto un centro vital de innovación y debate. Más aún, a fines de 1930 la actitud de los artistas e intelectuales ecuatorianos hacia los prototipos extranjeros, había cambiado radicalmente. En vez de medir sus avances artísticos cotejándolos con los modelos europeos, ellos empezaron a concebir a Quito como un lugar artístico importante, dentro de un contexto mayor, panamericano y, además, se inspiraban en esta comunidad en vez de lo de fuera.

Este nuevo respeto por la nación, como un centro de producción artística importante derivó, en 1938, en una plétora de conferencias y publicaciones sobre arte ecuatoriano. En enero, Jorge Icaza presentó una conferencia titulada “El movimiento artístico ecuatoriano” en la cual aseveraba que la influencia europea debía ser rechazada, e identificaba a Egas y Kingman como líderes de este proceso. Él declaró: “con Egas y con Kingman la pintura cree indispensable que para pintar los hombres de América es necesario matar los dioses de Europa, como término de un largo coloniaje”.⁴⁸ Ese mismo año se publicaron cuatro libros sobre arte ecuatoriano: *Orígenes del arte ecuatoriano* por el artista y director de la Escuela de Bellas Artes, Nicolás Delgado; *La pintura moderna en el Ecuador* por el director del Archivo Nacional de Historia, Jorge Diez; *Ideas acerca de la pintura moderna*, por el artista Pedro León; y *Aspectos de la fe artística*, de José Alfredo Llerena, profesor de la Escuela de Bellas Artes. El pequeño libro de Delgado se enfoca en la era premoderna e identifica las características únicas de las artes precolombinas y coloniales.⁴⁹ Los otros autores, que discutimos más adelante, examinan el desarrollo del arte moderno. Estos libros aportaron con un nivel de complejidad sobre el tema de la consideración del arte ecuatoriano, que no había sucedido antes, y en consecuencia se valoró la

46. Raúl Andrade, “Aquí el artista es un perdido!!”, en *Hélice: Revista Quincenal de Arte*, No. 1: 5, 27 de septiembre de 1926.

47. “El escritor y el mundo”, en *Revista Mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, 1 de junio de 1938, p. 2.

48. “El movimiento artístico ecuatoriano: valiosa conferencia de Jorge Icaza”, en Archivo de Eduardo Kingman Riofrío, La Posada de las Artes Kingman, Quito, recortes, 14 de enero de 1938.

49. Nicolás Delgado, *Orígenes del arte ecuatoriano*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1938.

herencia artística ecuatoriana, tanto en los círculos nacionales como en los internacionales.

En un artículo escrito poco antes que *La pintura moderna en el Ecuador*, Diez contribuyó con las frecuentes respuestas al filósofo español José Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte* publicado en 1925. En él se discutía su noción de humanismo que creía era una reacción al vacío espiritual en el arte, producido en las décadas de 1910 y 1920. Decía que:

Se habla ya de una formidable reacción europea contra el arte deshumanizado. Y se hace mención de nuevas teorías estéticas. Las doctrinas políticas en pugna influyen poderosamente en los sectores artísticos. Se reniega del arte intelectualizado hasta el paroxismo y se reclama un contenido social y humano. Gran número de escritores y artistas son arrastrados por esta corriente avasalladora. En Moscou lo mismo que en París. En Nueva York y en México, como en Quito.⁵⁰

En su libro, Diez desarrolló estas ideas iniciales estudiando la obra de los artistas contemporáneos ecuatorianos, relacionando su “humanismo” con las corrientes internacionales del arte moderno.⁵¹ Para este autor, los artistas ecuatorianos iban a la par con los tiempos y contribuían en el proceso vital de re-infundir a las artes de un sentido social y político. Más aún, éste identificó a Egas como el iniciador de este proceso, aseverando que el modernismo de este artista había derivado en un rechazo a su propia obra anterior de “deshumanizado” estilo, resultante de su deseo por agradar a la clientela burguesa.⁵² Dice: “estilización implica deshumanización. Y es entonces que Camilo Egas deviene el pintor telúrico, el pintor de la tierra. En igual grado que lo son Rivera, Orozco y Sabogal”.⁵³ En retrospectiva, Diez ve la transformación estilística del artista y su re-conceptualización del indio en París, como un catalizador de sus pinturas socialmente conscientes que apa-

50. Jorge Diez, “Reportaje novelado de un artista que hizo el descubrimiento de sí mismo”, en *Trópico* No. 1, 1 de abril de 1938, p. 16. Fue publicado paralelamente con la *Revista del Sindicato* por el Museo Único y el Museo Nacional de Historia. *Trópico* solo alcanzó a emitir dos números. Su comité editorial estaba integrado por Jorge Diez, Nicolás Delgado y Raúl Andrade.

51. Este libro fue originalmente presentado a modo de conferencia en la Universidad Central en junio de 1938.

52. Jorge Diez, *La pintura moderna en el Ecuador*, p. 13. También Raúl Andrade enfocó su trabajo sobre Egas en 1938, criticando sus pinturas anteriores a la etapa parisina más fuertemente que Diez. Él proclamaba que “Son indios para el turismo y la pinacoteca del adinerado. Son indios de ponchos limpios, de macanas brillantes, de sombreros sin grasa o barro. Su presencia no ofende ni rechaza. El pintor, por entonces, tiene pupilas de terrateniente”. Raúl Andrade, “Esquema de Camilo Egas en cuatro tiempos”, en *Trópico*, No. 1: 2, mayo-julio, 1938, p. 13.

53. Jorge Diez, *La pintura moderna en el Ecuador*, p. 14.

recieron en la década de 1930. Esta afirmación de la importancia histórico artística de Egas sirvió para establecer una trayectoria nacional de arte moderno que reconocía el desafío al *statu quo* como un calificador esencial.

Habiendo apenas vuelto de Europa, en su libro *Ideas acerca de la pintura moderna*, León buscó explicar los movimientos europeos al público ecuatoriano.⁵⁴ Tras discutir sobre el Impresionismo, el Fauvismo, el Cubismo y el Surrealismo, entró en lo que él llamó “pintura-poesía”. Para él, la “pintura-poesía” se caracterizaba por su lirismo y emoción, emergía como respuesta a los fríos experimentos formales del cubismo y era el movimiento artístico del momento.⁵⁵ Así como Diez, León hace notar sobre el movimiento internacional para humanizar el arte. Por otra parte, critica a los artistas europeos que continuaban adheridos a la abstracción aseverando que: “no se alcanza a comprender cómo, todavía en Europa, gupos [sic] de alucinados han podido construirse torres de marfil, refugios del espíritu, donde crear un arte abstracto, alejado de la realidad que las rodea”.⁵⁶ Su análisis demostró que los artistas latinoamericanos consideraban con cuidado la valoración de las modas europeas.

En el libro *Aspectos de la fe artística*, publicado por la Editorial Atahualpa del SEA, se presenta un análisis más filosófico de los procesos histórico artísticos. Sin embargo, Llerena afirmó que el arte debía ser entendido simultáneamente como una fuerza metafísica, social e histórica.⁵⁷ Empleó las teorías de Freud y Kant y se enroló en una discusión sobre belleza y estética, insistiendo que “el movimiento del arte sigue al movimiento económico de la sociedad, del cual depende”.⁵⁸ Además, interpretó la abstracción como una forma de “desnaturalizar las cosas”.⁵⁹ De acuerdo a Llerena, el diseño moderno con su énfasis en la geometría, se había extraviado demasiado de los ritmos de la naturaleza. Entonces llamaba a los artistas a volver a unas formas de expresión más orgánicas.⁶⁰

Aunque únicos en alcance y formas de aproximación aparecen, en estos textos, algunas temáticas comunes. La más sobresaliente es la percepción compartida de que el arte debía, de alguna manera, incorporar la realidad contemporánea. Aunque existe un claro conocimiento por parte de estos au-

54. Este texto fue presentado primeramente como una conferencia en el Museo Único y en el Museo Nacional de Historia.

55. Pedro León toma muchas de sus ideas de André Lhôte. *Ideas acerca de la pintura moderna*, Quito, Talleres del Ministerio de Educación, 1938, sin paginación.

56. *Ídem*.

57. José Alfredo Llerena, *Aspectos de la fe artística*, Quito, Editorial Atahualpa, 1938, pp. 9, 10.

58. *Ídem*, p. 65. Llerena fue un miembro activo del Partido Socialista Ecuatoriano.

59. *Ídem*, p. 13. Estas ideas salen de la discusión de Le Corbusier y la Nueva Arquitectura.

60. *Ídem*, pp. 95, 96.

tores de las tendencias modernas y las teorías estéticas europeas, estos no usaron estas ideas simplemente como criterio para evaluar el modernismo ecuatoriano, sino para establecerse como autoridades privilegiadas y competentes, para apropiarse o rechazar los desarrollos foráneos en forma selectiva, así como para criticar la dirección, el estilo y el contenido de ambas artes el europeo y el ecuatoriano. La reunión de estos textos nos sirve para establecer un cuerpo de literatura histórico artística escrita por ecuatorianos y que comunican una sensación de orgullo sobre la contribución nacional a la cultura americana.

En septiembre de 1938, Kingman expuso solo, de acuerdo a arreglos realizados por Carrión, en las galerías de la Radio Revista Actualidad Diaria, en Bogotá. Esta exhibición comprendía doce pinturas al óleo y más de veinte acuarelas y dibujos, muchos de los cuales representaban temas indígenas.⁶¹ La incorporación de dos pinturas de trabajadores costeños, sin embargo, indicaría que el principio organizador detrás de la muestra era en base a la clase más que a lo étnico. Dada la controversial naturaleza de la temática en la obra de Kingman, la falta de galerías independientes en Quito y la subsiguiente apertura de una galería de su propiedad, es muy posible que, en medio de esta coyuntura, el artista haya tenido problemas para localizar un espacio en la ciudad donde mostrar su obra. Esta dificultad nos lleva a pensar que el Indigenismo pictórico socialmente crítico de Kingman continuaba siendo un desafío significativo a las nociones oficiales sobre cómo debía ser representado el indio en arte.

En las obras *La minga* (figura 7) e *Interior* (figura 8) se ejemplifica el tratamiento que hace Kingman del trabajador indígena. A diferencia de anteriores representaciones, el artista elimina toda referencia a la artesanía y a las costumbres indígenas. En vez de emplear tapices o vestimentas ceremoniales como motivos ornamentales, Kingman los presenta, más bien, con la sencilla ropa de un trabajador pobre. Tampoco incluye los instrumentos musicales, la cerámica o cualquier otro símbolo estereotipado de la identidad indígena y su trabajo. Estos ya no son indios pintorescos, a través de los cuales se pretende evocar un pasado imaginario, sino que constituyen los sujetos de siglos de explotación cuya identidad étnica determina su status de clase.

Pintado en 1935, *Interior* muestra una familia indígena en el momento de reposo más que en el de ardua actividad. Mas la escena no es tan tran-

61. La exhibición incluyó las pinturas *El cuentayo*, *La minga*, *La entrega*, *El carbonero*, *Interior*, *Balseros*, *San Juan*, *La cosecha*, *Los chucchidores* y *Una madre*. Se desconoce el paradero de estas obras, con excepción de *La minga*, *Interior* y *Balseros*. "Un rotundo éxito fue la conferencia de ayer en la Exposición Kingman", en Archivo de Eduardo Kingman Riofrío, La Posada de las Artes Kingman, Quito, recortes, *El Tiempo*, 24 de septiembre de 1938.

quila como parece, sino que revela el impacto de un fatigoso día de labor en los trabajadores. Un hombre, una mujer y su pequeño hijo están sentados, acurrucados entre sí frente a la lumbre en el piso de su humilde morada. Al representarlos en un espacio cerrado, Kingman incorpora al espectador a una especie de círculo de desesperanza. Envuelto en un poncho rústico, el hombre mira en blanco. Un arado de madera con su asa ennegrecida por el sudor, descansa sobre una plataforma de piedra nivelado por la cabeza del hombre que parece presionar sobre sus hombros. A través de la puerta abierta, a lo lejos, podemos observar la tierra por él cultivada. La mujer, cuyo sombrero oscurece sus ojos, se sienta sobre el piso arrullando con sus enormes manos a su hijo en brazos. No interactúan, ni reconocen la presencia del otro, simplemente esperan que concluya el día.

En *La minga*, pintada en 1938, Kingman enfrenta el tema del abuso de la Iglesia sobre el indio. En esta, un grupo de trabajadores indígenas transportan materiales de construcción, muy probablemente para la edificación de una nueva iglesia. Un cura vestido de hábito largo marrón ordena a los cargados trabajadores proceder hacia la iglesia colonial visible en el fondo. Los robustos zapatos le separan de sus trabajadores indígenas, cuyos enormes pies descalzos o con alpargatas indican su estatus de clase más baja. Apelmazados en el espacio pictórico, las figuras, incluidas la madre y su hijo, caminan hacia adelante con dificultad, bajo el enorme peso de sus cargas. Sus cuerpos se hallan comprimidos bajo la gran viga que cargan, sus cuellos arqueados, sus hombros doblegados, simulando visualmente el entrapamiento del indígena en un sistema de opresión. Dominan los colores terrosos vinculando, con ello, al indio con la tierra; un solo paño rojo que acolcha el hombro de la figura guía, hace alusión a la sangre derramada por los trabajadores. Esta poderosa denuncia a la Iglesia expandió el ámbito crítico de Kingman hacia un aspecto específico del abuso sufrido por el indígena.

Esta exhibición fue acompañada por dos conferencias: “El indio ecuatoriano y la pintura de Kingman”, presentada por el doctor Antonio García, y “Kingman, pintor realista”, por Armando Solano.⁶² Solano, autor colombiano de *La melancolía de la raza indígena* (1929), aplaude el trabajo de Kingman, declarando a su obra como una de las primeras manifestaciones de indigenismo pictórico. Aseveró que: “llegamos a tener la pintura al servicio de la gran causa indigenista”.⁶³ Por otra parte, para él, el Indigenismo de Kingman era la

62. La primera conferencia está mencionada en “Un rotundo éxito fue la conferencia de ayer en la Exposición Kingman”, pero el texto *in extenso* no fue reproducido. El texto de la segunda conferencia fue reproducido en Armando Solano, “Kingman, pintor realista”, en *Revista Mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*; No. 3, septiembre, 1938-febrero, 1939.

63. *Idem*, p. 2.

expresión esencial de modernismo. Solano llama a Kingman no solamente “un militante de ideas avanzadas”, sino que asegura que éste “aporta su modernismo artístico a la resurrección del pasado y a la glorificación del presente indígena”.⁶⁴ La defensa de su obra como moderna, innovadora y socialmente crítica, sirve para designar al pintor como un líder cultural y artístico. También hace notar que el trabajo de Kingman no se lleva bien con sus espectadores y en consecuencia desafía el *statu quo*. De acuerdo a Solano:

Quizás no existe todavía un público apto para mirar y sentir esta pintura, que no es idílica ni rosada, que no prodiga los rubios angelotes ni las siluetas de moda, sino que con empedernida verdad, fija estos cuerpos cortos, pesados, inelegantes, esta arisca pelambre, esta mirada esquiva, estas lágrimas secas y estos andrajos vistosos, que son la única nota viva del cuadro.⁶⁵

A pesar de que Solano reconoce que sus audiencias malinterpretaron a Kingman porque él rechazaba los prototipos de belleza enraizados en la tradición europea, sugiere que otros deberían seguir en este camino. “Porque ha sonado –dice Solano– por multitud de causas de feliz confluencia, la hora de renunciar, un poco avergonzados, del extranjerismo que nos empobreció espiritualmente y hace de cada una de nuestras almas un vasallo humilde y un colono rendido, de sensibilidades y pensamientos que no comprendemos”.⁶⁶ Significativamente, este “extranjerismo” del que habla se refiere específicamente a Europa y no a cualquier otro país del norte o del sur de América, ya que Kingman es ensalzado por ser “genuinamente americano”, en vez de genuinamente ecuatoriano. Las determinantes palabras de Solano con respecto al pintor, lo sitúan en un contexto americano amplio, en donde realismo y modernismo resultan una sola cosa. A pesar de que la *Revisita del Sindicato* publicó el discurso de Solano, en el que se promovía el indigenismo de Kingman como un modelo para ser emulado, su creciente fama le dio la oportunidad de viajar fuera de su país. En diciembre de 1938 renunció a sus labores de publicación y realizó un viaje de larga duración a Nueva York para asistir a Camilo Egas en el mural que preparaba para el pabellón ecuatoriano en la Exposición Internacional de 1939.⁶⁷

Mientras Kingman permaneció en Nueva York, el SEA estableció el Salón de Mayo, la primera exhibición anual en Ecuador patrocinada por una orga-

64. *Ídem*, pp. 2, 12.

65. *Ídem*, p. 12.

66. *Ídem*, p. 2.

67. La participación de Kingman en la Exhibición Internacional de Nueva York ha sido tratada en un texto mío más extenso sobre el Indigenismo ecuatoriano, “Painting the Indian Nation: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Ecuatorian Art, 1920-1960”, tesis doctoral, Institute of Fine Arts, New York University, 2004.

nización no gubernamental. Este Salón se oponía al Salón Anual de Bellas Artes que, de acuerdo a Kingman; “constituía un heterogéneo hacinamiento de muebles profusamente tallados, pinturas sobre cabezas de alfiler, telas bordadas, pinturas heroicas y religiosas, así como tallas en madera con los mismos motivos”.⁶⁸ Su formato abierto y sin jurados, estimuló la creación de un nuevo arte y permitió que el Indigenismo realmente proliferara en Ecuador. Dado su formato alternativo de exhibición, los artistas enfocaron sus obras exclusivamente en asuntos de carácter social. Leonardo Tejada presentó *Reposo*, una pintura de un monumental trabajador de una plantación cafetera, obra que sugiere que conocía al artista brasileño Cândido Portinari. *Los pondos* de Diógenes Paredes, que representaba el problema que tenían los indígenas de la Sierra a acceder a fuentes de agua limpia, también llamó la atención de los críticos. El joven Guayasamín exhibió una pintura al óleo y cinco pasteles con temas indígenas, y hasta Kingman, quien aún estaba en Nueva York, envió cuatro acuarelas que había pintado antes de su viaje.⁶⁹

A su retorno, Kingman se vinculó inmediatamente con la organización del Salón de Mayo. El catálogo para el segundo Salón de Mayo de 1940 evidencia el impacto causado por Kingman, en el cual se decía “que se ha visto brotar las novedades artísticas de fondo después de los rechazos de las exposiciones oficiales para aquellas obras que de inmediato no pueden ser comprendidas”.⁷⁰ Después de la experiencia de Kingman en el Salón Nacional de 1935, el rechazo oficial se convirtió en una marca del carácter progresista de la obra, en vez de ser un estigma. A pesar de que este concepto puede ser registrado a fines del siglo XIX en el Salón de los Rechazados en París, en Ecuador la formación del Salón de Mayo fue el primer intento por juzgar el potencial creativo de obras no tradicionales, al haber creado un tipo de exhibición alternativa.

El concepto tras el segundo Salón de Mayo refleja, también, la experiencia acumulada por Kingman en la Exposición Internacional de Nueva York, al haber empleado el mismo discurso sobre libertad y democracia. En el catálogo del Salón se proclamaba que este es: “libre y sin obstáculos de cen-

68. Kingman, “Arte de una generación”, p. 47. Tras haberse cerrado en Quito el Salón de Mayo, este se trasladó a Guayaquil y fue presentado en la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes. Más tarde, ese mismo año, el grupo de Guayaquil organizó el primer Salón de Octubre como un salón alternativo.

69. José Alfredo Llerena, “Primer Salón de Mayo: arte de una joven generación”, en *Revista Mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador* No. 5, octubre de 1939, p. 63. La información que sigue está extraída de la crítica de Llerena. A pesar de que no he podido localizar menciones sobre esta exhibición de otros críticos fuera del SEA, está claro que ésta cumplió con una necesidad sentida por la comunidad artística ya que continuó vigente durante cinco años. El quinto y último Salón de Mayo fue celebrado en 1944 cuando el SEA desapareció y fue reemplazado por la Casa de la Cultura.

70. *Segundo Salón de Mayo: 1940* (catálogo de exhibición), Quito, SEA, 1940.

sura, donde se puede dar cabida a todas las concepciones estéticas; y que sea un punto de unión de los artistas ecuatorianos de todas las orientaciones”.⁷¹ Este emular que hace el Salón de Mayo de las prácticas de exhibición en los Estados Unidos demuestra la creciente interconexión entre los países americanos. En tanto que el salón nacional se había centrado sobre las tradiciones del Viejo Mundo, fueron los artistas no convencionales los que reenfocaron la atención hacia la práctica contemporánea en el Nuevo Mundo. Sin embargo, este cambio también refleja el impacto de la agenda cultural de los Estados Unidos que proponía la reunión del hemisferio occidental. Finalmente, y de cualquier modo, sería el interés creciente de los Estados Unidos por el arte latinoamericano en la década de 1940, el que minaría el status progresista y de influencia social del Indigenismo.

A más de su obra en el Salón de Mayo, Kingman abrió la Galería Caspicara el día 28 de octubre de 1940. Esta galería constituyó el primer espacio privado de exhibición abierto en Ecuador después de la Galería Egas, y dada la reciente colaboración del artista con Egas, es muy probable que este le haya empujado a ello. A diferencia de la galería de Egas, la Caspicara no centró su trabajo en mostrar exclusivamente arte moderno. Kingman, vio a la galería como un espacio para atraer la cultura mundial al espectador ecuatoriano, así como para exhibir y apreciar el arte nacional. Mientras que la galería de Egas estaba al servicio de un grupo de élite de intelectuales ecuatorianos, y eventualmente se cerró debido a la incompreensión del público, la Caspicara afirmó el valor de la cultura única ecuatoriana en sus diferentes formas. Al perpetuar la retórica presente de ser incluyente y aceptar la diversidad, asociada al Salón de Mayo, un artículo sobre la apertura de la galería decía que la “Galería de Arte Caspicara, que abrigará en su atmósfera todas las tendencias artísticas que han sido y son cultivadas por nuestros pintores y escultores: fomentando y auspiciando exposiciones individuales –nacionales o extranjeras- actuales o retrospectivas: ha venido a llenar una de las más urgentes aspiraciones de la cultura ecuatoriana”.⁷² Fiel a los objetivos estipulados por la galería de presentar exposiciones de obras de diversos medios artísticos, momentos históricos y locaciones geográficas, esta se abrió con una exhibición de arte moderno y después otra de arte colonial, pinturas y esculturas ecuatorianas. Los artistas alemanes Hans y Elsa Michaelson y el caricaturista catalán Roura Oxandaberro presentaron sus obras en 1941, y ese mismo año la galería fue la sede del tercer Salón de Mayo.⁷³ Sin

71. *Ídem*.

72. “Galería de Arte Caspicara”, *Revista del Mar Pacífico* No. 1, 1 de noviembre de 1940, p. 24.

73. Otras exposiciones que se dieron en la Galería fueron la de José Espín, André Roosevelt (fotografías de indios colorados), Eduardo Mena (fotografía) y Guillermo Olgiesser.

embargo, la Galería Caspicara se fue definiendo por el gusto por lo colonial de su propietario.

Kingman llamó a la galería con el nombre de un escultor colonial indígena, Manuel Chili, apodado “Caspicara”.⁷⁴ Conocido por su realismo y la aguda expresión de la angustia, Caspicara proyectó el sufrimiento de la gente en su propia escultura religiosa. Era, entonces, el precursor ideal de los modernos indigenistas. Debido a que en la Exposición Internacional de Nueva York dominó el deseo de diferenciación regional y el de lograr ejemplos representativos de la expresión nacional, Kingman se dio cuenta de que debía constituir su visión del Indigenismo en algo único. Entonces, fue a través del arte colonial y el ejemplo de Caspicara que encontró la vía para situar su Indigenismo lejos de la de otros artistas contemporáneos latinoamericanos, creando un estilo que era distintivamente ecuatoriano.

En 1939 empezó a trabajar una composición que se convertiría en ícono de la pintura indigenista, *Los guandos*. Guando en quichua significa una especie de andas para colocar carga pesada y llevarla en hombros; también hace referencia a la persona que carga. Existen dos versiones de esta (figuras 9 y 10), un boceto preliminar realizado en 1939 y una versión final mucho más grande terminada en 1941. A pesar de que las composiciones de las dos pinturas son bastante similares, las diferencias nos dan luces sobre el proceso artístico del pintor. La escena representa un grupo de indígenas trabajadores que cargan lo que parecen ser dos grandes rocas atadas al *guando*.⁷⁵ Un capataz a caballo blandiendo un látigo aparece en primer plano elevándose contra los trabajadores quienes, como en marejada, suben penosamente por el resbaloso monte

74. Para más información sobre Caspicara ver fray Agustín Moreno Proaño, *Caspicara*, Quito, Imprenta Mariscal, 1976 o Alfonso Barrera, “Caspicara: su proyección en el arte universal”, en *Vistazo* No. 79, 7 de diciembre de 1963.

75. Barnitz cita a Silvana Fierro, una estudiante ecuatoriana y académica que estuvo en el Departamento de Comunicaciones de la Universidad de Texas en 1995, quien decía que los indios tiraban grandes bloques de hielo desde el Chimborazo con el fin de venderlos en el mercado. Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2001, pp. 89-90. Aunque plausible, no encuentro este argumento visualmente convincente ya que estos bloques en la pintura son marrones en vez de transparentes. Más aún, muchos detalles no corresponden con el proceso de extracción de hielo, tal como era llevado. Esta práctica ancestral involucraba a los indios quienes sacaban los bloques de hielo de los glaciares de la montaña y los transportaba hacia abajo. Para evitar que el hielo se derritiera, los bloques eran envueltos en paja de cerro, un detalle que Kingman no incluyó en su pintura. Los bloques eran mucho más pequeños que aquellos representados por Kingman en su obra. Para la documentación fotográfica del proceso, ver el documental de Igor Guayasamín, *Los hieleros del Chimborazo*. Supongo que los bloques en esta imagen son de piedra, muy probablemente usados para propósitos constructivos, y provienen de la tradición inca. Si bien Kingman incluyó un caballo, animal desconocido para los incas, esta pintura no tiene visos de ser un referente histórico en el que se desee representar a los incas trabajadores.

bajo una lluvia torrencial. En la primera versión de la composición, Kingman pintó seis trabajadores y los agrupó a la izquierda del capataz. Sin embargo, al retrabajar la escena, añadió cinco hombres arqueando la procesión hacia el fondo de la obra para crear una composición circular en vez de vertical. Otra diferencia entre las dos versiones es el lugar que ocupan los trabajadores en el costado izquierdo superior. En el boceto preliminar, Kingman colocó a un hombre detrás del grupo sobre la línea del horizonte al mismo nivel que el capataz a través de cuyas piernas abiertas se divisa el turbulento cielo. En la segunda versión, sin embargo, comprimó al grupo bajo su pesada carga, como si quisiera aunarlos con las escarpadas rocas. Por consiguiente, la presencia amenazante del capataz domina con mayor claridad a los hombres. El látigo eleva el drama de la escena ya que se encuentra más erguido y le hace eco la fustigante cola del caballo. Estos cambios indicarían que la manipulación de los elementos compositivos que realiza el artista de las figuras comprimidas en el espacio pictórico, estimulan visualmente el entrapamiento de los trabajadores indígenas en el círculo perpetuo de la explotación y el sufrimiento.

En ambas versiones encontramos que los hombres están caracterizados por sus manos inmensas y sus caras parcialmente cubiertas. Tal como señala Trinidad Pérez, la individualidad está reemplazada por el “arquetipo del sufrimiento”, que niega al indio como un ser único y le presenta como un ejemplo representativo de la clase trabajadora.⁷⁶ Esta pintura sirvió a modo de proclama de las creencias políticas de Kingman. Al haber afirmado visualmente la identidad colectiva del trabajador a través de la supresión del individuo, el artista resalta la explotación continua del indio a través de una estructura social opresiva. La crítica escrita indica que el mensaje estaba claro, y lo llamó “un gran luchador social, un luchador silencioso, analista, tenaz y profundamente humano”.⁷⁷

Lo que distinguió a *Los guandos* de su trabajo anterior fue, sin embargo, el uso del color. Si comparamos las luminosas composiciones de su obra anterior a *Los guandos*, ésta resulta oscura y sombría. Las negras nubes que se hallan suspendidas sobre el cansado cortejo y los marrones de las escarpadas rocas, son repetidas en las caras y ponchos de los trabajadores, conectándoles cromáticamente con la tierra. El único punto de color es el poncho rojo del capataz, cosa que le distingue de los otros trabajadores en la parte baja. Después de su exhibición individual en la Galería Caspicara el año 1942, cuando la pintura fue presentada por primera vez, Kingman explicó

76. Trinidad Pérez, *Kingman: una pintura de compromiso social* (catálogo de exhibición), Ginebra, Sociéte Générale de Surveillance S.A., 1998, sin paginación.

77. “Una nueva exposición de pintura de Eduardo Kingman”, en *El Día*, 15 de marzo de 1942. Una vez más la calidad “humana” de la obra de Kingman fue anotada por los críticos, en oposición a Ortega y Gasset.

las razones detrás del cambio en el manejo del color. Aseveró que quería liberarse de las influencias mexicanas que le habían marcado con anterioridad y que habían ocasionado fuertes críticas.⁷⁸ Kingman empleó las técnicas del arte colonial quiteño para transmitir el agudo sufrimiento de la población indígena, así como para distinguir el Indigenismo ecuatoriano del mexicano y peruano, que no incorporaron las convenciones artísticas del arte virreinal.⁷⁹ De este modo, en *Los guandos*, el claroscuro, la dramática presentación, el cielo turbulento y el árbol quebrado al fondo, nos recuerdan al uso de estos elementos en el arte colonial. El artista incluso tomó, como modelo para el caballo, las imitaciones que los pintores coloniales hacían de Velásquez. Conforme a Kingman: “es necesario incorporar al indio a esta técnica de la escuela quiteña, sumergirlo en sombra; pues, eso está de acuerdo a su condición humana”.⁸⁰ Por consiguiente, después de 1939 los referentes al arte colonial se encuentran insertos en buena parte de su obra.

En la década de 1930, el artista dio un viraje en sus lealtades artísticas al hacer uso de fuentes americanas en vez de europeas, sobre todo de México y Estados Unidos. Más aún, en su representación del indígena enfatizó el tema de la clase y el compromiso con el trabajador explotado, sobre el de la identidad étnica, explosiva controversia entre los críticos más conservadores. La controversia que rodeó la temprana obra, le incitó a formar alternativas para difundir su obra, tal como la Galería Caspicara, la *Revista Mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador* y el Salón de Mayo. A través de la formación de estas galerías, revistas y foros extraoficiales el Ecuador empezó a verse a sí mismo como un centro vital artístico, en vez de una comunidad periférica que aspiraba a emular las corrientes internacionales. El reto que su obra presentaba a las instituciones oficiales y la creación de espacios artísticos alternativos le consagró a Kingman como un líder cultural. Sin embargo, tan pronto hubo alcanzado una propuesta audaz y original del Indigenismo, las actitudes hacia este movimiento empezaron a cambiar, debido a circunstancias tanto nacionales como internacionales. Para principios de la década de 1940, el gobierno empezó a adoptar la imaginería indigenista como un símbolo de identidad diluyendo con ello las implicaciones sociales del movimiento.



78. “Una entrevista a Eduardo Kingman”, en Archivo de Eduardo Kingman Riofrío, La Posada de las Artes Kingman, Quito, recortes, *El Día*, marzo de 1942.

79. Kingman describió su proceso en *ídem*.

80. *Ídem*.