

La pintura social

Tres mujeres en el mundo
del arte de los años 30

Ivonne Guzmán



Serie Magíster

La pintura social

Tres mujeres en el mundo del arte de los años 30

Ivonne Guzmán

Serie Magíster
Vol. 322

La pintura social: Tres mujeres en el mundo del arte de los años 30

Ivonne Guzmán

Primera edición

Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones

Corrección de estilo: Valeria Molina

Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro

Impresión: Fausto Reinoso Ediciones

Tiraje: 70 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,

Sede Ecuador: 978-9942-604-05-7

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Toledo N22-80

Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, diciembre de 2021

Título original:

Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes: La pintura social como medio de acceso al campo artístico de tres mujeres en el Ecuador de la década de 1930

Tesis para la obtención del título de magíster en Historia

Autora: Ivonne Eulalia Guzmán Vera

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Código bibliográfico del Centro de Información: T-2482

*A las mujeres que abrieron caminos
y cuyos logros, injustamente,
han sido olvidados.*

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
--------------------	---

Capítulo primero

LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO DE MUJER Y EL PAPEL QUE LAS MUJERES CUMPLIERON EN ECUADOR EN LA DÉCADA DE 1930.....	17
--	----

LOS PAPELES ASIGNADOS A LA MUJER EN EL MARCO DEL PROYECTO LIBERAL DE ESTADO NACIÓN.....	17
--	----

LA EDUCACIÓN DE LA MUJER COMO UN FACTOR EN SU INSERCIÓN EN LA ESFERA PÚBLICA EN ECUADOR EN LA DÉCADA DE 1930	19
--	----

LOS IMAGINARIOS DE LA MUJER EN EL CAMPO DEL ARTE: TEORÍAS FEMINISTAS SOBRE LAS MUJERES ARTISTAS EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX	27
--	----

Capítulo segundo

LOS ELEMENTOS QUE CONFORMAN LA INSTITUCIÓN ARTE EN ECUADOR Y SU FUNCIONAMIENTO EN LA DÉCADA DE 1930.....	35
--	----

LA INTERRELACIÓN ENTRE LAS CATEGORÍAS MUNDOS DEL ARTE Y CAMPO DEL ARTE: ACTORES Y CAPITALES.....	36
---	----

LOS MUNDOS DEL ARTE: ACTORES DESTACADOS, INSTITUCIONES DE FORMACIÓN Y DE EXPOSICIÓN	43
--	----

Espacios de formación y sociabilidad y el contexto sociopolítico.....	50
--	----

Las crisis de la Escuela de Bellas Artes y del Mariano Aguilera	58
--	----

La crítica y el mercado del arte en Ecuador en la década de 1930.....	65
--	----

Capítulo tercero

ALBA CALDERÓN, GERMANIA PAZ Y MIÑO Y PIEDAD PAREDES: ASPIRACIONES, CONDICIONES DE POSIBILIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	71
--	----

LA CIUDAD COMO EL ESCENARIO DE LA GESTACIÓN DEL REALISMO SOCIAL.....	75
---	----

ALBA CALDERÓN (1908-1992)	78
Calderón y la militancia política.....	80
El carácter político de la obra de Alba Calderón.....	83
GERMANIA PAZ Y MIÑO (1913-2002)	87
Paz y Miño: el arte como factor social.....	89
La preocupación por lo social en la obra de Germania Paz y Miño	93
PIEDAD PAREDES (1911-2003)	100
Paredes y la búsqueda de un lenguaje artístico.....	102
El arte subjetivo de Piedad Paredes.....	106
CONCLUSIONES	111
BIBLIOGRAFÍA	119

INTRODUCCIÓN

Las mujeres han estado presentes en el mundo del arte local a lo largo del siglo XX, no solo como musas o modelos sino también como artistas. En la década de 1930, cuando el campo artístico vivió un relevo generacional y conceptual en Ecuador, hubo mujeres participando de ese proceso que propuso, validó e impulsó la función social de las artes plásticas. En esta investigación, la presencia activa de mujeres en el campo artístico de esos años se lee dentro del entorno del cual es fruto el proyecto liberal de Estado-nación que empezó a cobrar cuerpo a inicios del siglo XX, principalmente, con la instauración de la educación laica que incluía a las mujeres. Este proceso se dio en el marco de una convergencia entre política y arte, con el interés común en ambos campos del posicionamiento de la justicia social como prioridad.

El apoyo desde el Estado a la educación y mejoramiento de las condiciones de vida de la mujer, para otorgarle autonomía, está relacionado con una visión que buscó incluirla en el ámbito productivo. Principalmente desde el papel de maestra, la mujer se incorporó al aparato estatal y también lo hizo como funcionaria en distintas instituciones públicas. Para lograr su incorporación, el Estado creó y apoyó distintos emprendimientos educativos, como el Instituto Normal Manuela Cañizares en 1901, en el cual se formaban para ser profesoras, o el Liceo Fernández Madrid, en 1930, que capacitaba a muchachas en distintos artes y oficios, de los cuales podían hacer una profesión para así aportar económicamente a sus familias o mantenerse por sí mismas. Dentro

de los planteles de formación profesional también estaba la Escuela de Bellas Artes, en la cual hombres y mujeres se graduaban de profesores de arte.

A este impulso de corte socioeconómico se sumaba el político. El haber adquirido, en 1928, el derecho al voto, y con él la plena ciudadanía, es una muestra del goce de condiciones de posibilidad favorables para adoptar papeles proactivos en varios ámbitos; entre esos, el artístico. Desde distintos espacios de sociabilidad políticos, intelectuales o culturales, las mujeres de esa década interactuaban, entre ellas y con sus pares varones. Esta situación, sin embargo, no significaba que los estereotipos alrededor del lugar y el papel de la mujer en la sociedad hubieran sido superados; más bien se trataba de una convivencia compleja entre los imaginarios de los papeles de la mujer y las prácticas sociales concretas. Una revisión de la prensa deja ver la participación de mujeres, con énfasis en los sectores educativo y cultural.

En relación con lo anterior, el objetivo de esta investigación es identificar, por medio de los estudios de caso de las artistas plásticas Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes, las prácticas sociales y condiciones de posibilidad que facilitaron la participación de mujeres en el campo artístico, un ámbito que, a lo largo de la historia, había sido ocupado casi exclusivamente por hombres. Para ello, se responderá a la pregunta: ¿cómo Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes lograron hacerse un lugar en el campo del arte local como artistas? Para lo cual también se evidenciará cómo se insertaron en la esfera pública las mujeres en general. Estas tres artistas fueron seleccionadas porque, durante la elaboración del estado del arte, se vio cómo fueron permaneciendo en historiografía del arte incluso luego de décadas; y se les otorga espacios más grandes que a las demás artistas mujeres contemporáneas a ellas que aparecen en la bibliografía sobre arte ecuatoriano, a las que apenas se las nombra.

La Escuela de Bellas Artes es el ente articulador de este proceso y pieza clave de la caracterización del campo artístico ecuatoriano de la época. También cumplió un papel central la exposición Mariano Aguilera, sobre todo a inicios de la década de 1930. Los espacios de formación y exhibición constituían los pilares del campo artístico ecuatoriano. A través de ellos se puede identificar a los distintos agentes participantes, negociaciones y relevos en la plástica nacional, así como

los lugares que ocuparon las artistas dentro del campo, según los pesos que tenían sus capitales sociales y culturales.¹

En materia artística, este estudio dialoga principalmente con bibliografía de historia del arte ecuatoriano a partir de la década de 1930 hasta los primeros años del siglo XXI. En los libros revisados, las artistas plásticas son mencionadas de forma breve y minoritariamente; además, sus carreras no son estudiadas. Esta bibliografía muestra la presencia de mujeres en la época y cuáles eran los papeles asignados a ellas en el campo artístico. En 1934, José de la Cuadra, en *12 siluetas: Escritores y artistas ecuatorianos*, escribe sobre Germania Paz y Miño y Carmela Palacios, y las incluye entre artistas y literatos de trayectoria reconocida. En 1942, en *La pintura ecuatoriana del siglo XX: Primer registro bibliográfico sobre artes plásticas en el Ecuador*, Luis Alfredo Llerena y Alfredo Chaves también mencionan a mujeres artistas; aunque en un número mayor, la manera de referirse a ellas es anecdótica. De Alba Calderón, privilegian el hecho de que es esposa del escritor Enrique Gil Gilbert, quien había ganado recientemente un concurso de novela, y la obra de ella apenas es descrita.² De Piedad Paredes hacen alusión a su belleza física y califican de error sus cuadros geométricos.³ Y de Germania Paz y Miño hacen referencia a que publicó «un librito» sobre arte mexicano.⁴ Más adelante, en 1957, pese a que para ese momento, varias mujeres habían ganado premios como el Mariano Aguilera y expuesto en los salones importantes, no se las nombra al hablar de los primeros doce años de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.⁵

1 Las categorías de capitales y de campo artístico se apegan a la propuesta de Pierre Bourdieu. Ambos entran en diálogo con la categoría de mundos del arte de Howard S. Becker, que son los que, finalmente, dan cuerpo y contenidos al campo artístico y en los cuales se desempeñan los diversos agentes.

2 José Alfredo Llerena y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX: Primer registro bibliográfico sobre artes plásticas en el Ecuador* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1942), 69-70.

3 *Ibíd.*, 54.

4 *Ibíd.*, 55, se refieren a la publicación *Apuntes sobre el arte mexicano* (Quito: Talleres Gráficos de Educación, 1938), que reproduce una conferencia dictada por la artista en el Museo Nacional el 27 de mayo de 1938, en el segundo ciclo del curso de capacitación del personal del Museo y Archivo.

5 Edmundo Ribadeneira, «La moderna pintura ecuatoriana», en *Trece años de cultura nacional: Agosto 1944-57. Ensayos*, ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana —CCE—, 1957), 101-13.

En la década de 1980, sí existe bibliografía que incluye a artistas mujeres. Es el caso de la enciclopedia Salvat del Arte Ecuatoriano, de 1985, que destina un subtema a la «Pintura femenina».⁶ Allí aparecen Calderón, Paredes y Paz y Miño junto a otras, pero ellas gozan de textos un poco más extensos. Judith Roura, Whilhelmina Coronel, Luz María Villamar de Valencia, Olga Fisch y Yela Lofredo son las otras artistas mencionadas. Hernán Rodríguez Castelo fue uno de los investigadores que más recogió el trabajo de las artistas plásticas. En su libro *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador* (1988), Rodríguez Castelo se detiene en las tres artistas de esta investigación. Cuando aborda la década de 1930, se refiere a Paz y Miño como «figura grande de la escultura».⁷ De ella y de Calderón, registra su presencia en el Salón de Mayo de 1939 y las considera parte de la plana mayor de artistas.⁸ En cuanto a Paredes, se centra más en aspectos formales de su obra.⁹ En su diccionario especializado, da cuenta de 161 artistas plásticas, de distintos momentos del siglo XX, entre los 679 que componen todo el volumen.¹⁰ Este tipo de bibliografía permite ir un paso más allá del registro de las artistas para internarse en los criterios que se tiene sobre ellas varios años después de la década estudiada en esta investigación.

No obstante, en 1989, una nueva publicación importante para los círculos artísticos y académicos omitió a las mujeres artistas. En *Historia del arte ecuatoriano*, Fray José María Vargas, bajo el acápite «Contribución femenina al arte ecuatoriano», únicamente sitúa a la mujer como un ente genérico, al que le corresponde el papel de ser familiar del pintor, en calidad de «aliciente femenino» y no menciona a una sola artista.¹¹

6 Gabriel Cevallos García, et al., «Pintura femenina». En *Historia del arte ecuatoriano. Tomo 4*, eds. Juan Salvat y Eduardo Crespo (Barcelona: Salvat Editores / Salvat Editores Ecuatoriana, 1985), 55-8.

7 Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador* (Guayaquil: Museo de Arte del Banco Central del Ecuador, 1988), 27.

8 *Ibíd.*, 29.

9 *Ibíd.*, 37.

10 Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX* (Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión —CCBC— / Municipio Metropolitano de Quito, 2006 [1992]).

11 Fray José María Vargas, *Historia del arte ecuatoriano* (Quito: Corporación Editora Nacional —CEN—, 1989), 229-31.

En cuanto a trabajos académicos contemporáneos sobre mujeres artistas en Ecuador a inicios del siglo XX, en 2016 se publicó la tesis de Karina Sánchez, titulada *Cuatro mujeres artistas, propuestas artísticas en disenso en el Ecuador de 1930 a 1960*.¹² Sánchez aborda «el surgimiento de la mujer artista moderna y su presencia e influencia en el campo artístico ecuatoriano, en el período comprendido entre 1930 y 1960», con los casos de estudio de las artistas plásticas América Salazar, Germania Paz y Miño, Araceli Gilbert y Olga Fisch.¹³ Con esta bibliografía se muestra lo poco estudiada que ha sido la participación de la mujer en el arte en la primera mitad del siglo XX en Ecuador.

Alrededor de este tema, la investigación de María Sue Pérez acerca de la profesionalización del arte en Colombia analiza casos de mujeres artistas en Bogotá a inicios del siglo XX e indaga las condiciones y las prácticas que permitieron que fueran las primeras en ser reconocidas como artistas profesionales.¹⁴ Para la realidad española, el artículo de Diana Saldaña y David Cortés, «¡Pintoras, recread el mundo!», analiza las trayectorias de cuatro artistas españolas de las primeras décadas del mismo siglo y se enfoca en ellas como paradigmas de participación en el espacio público, de relacionamiento con sus pares masculinos y con la institucionalidad artística.¹⁵

Para la mejor comprensión del uso de la historiografía, cabe especificar que el corpus bibliográfico sobre arte ecuatoriano se divide en tres momentos, lo cual dota de diferentes pesos y perspectivas a las opiniones y análisis utilizados. Así, José Alfredo Llerena, Alfredo Chaves, Humberto Salvador, Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra y los autores de notas de prensa de entre 1930 y 1940 son las fuentes más antiguas. Rivadeneira comparte un momento, entre 15 y 20 años

12 Karina Sánchez, «Cuatro mujeres artistas, propuestas artísticas en disenso en el Ecuador de 1930 a 1960» (tesis de maestría, Universidad Central del Ecuador, 2016), <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6104>.

13 *Ibíd.*, xii.

14 María Sue Pérez, *En busca de la profesión: cambios y realidades en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930* (tesis de grado, Universidad del Rosario, Colombia, 2014), 88-124, <http://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/8989/10324442972014.pdf?sequence=1>.

15 Diana Saldaña y David Cortés, «¡Pintoras, recread el mundo!», en *Historia de las mujeres en España y América Latina Volumen IV Del siglo XX a los umbrales del XXI*, dir. Isabel Morant (Madrid: Cátedra, 2006), 191-213.

después de la década de 1930, con Rodríguez Castelo, quien continúa escribiendo sobre arte hasta coincidir, por ejemplo, con otro crítico de arte plástico como Lenin Oña y un coleccionista como Juan Hadatty, en las décadas comprendidas entre 1970 y finales del siglo XX. A partir de finales de la década de 1990, la historiografía citada se profesionaliza, con Trinidad Pérez, Mireya Salgado, Carmen Corbalán o Alexandra Kennedy.

Por una parte, está la información y la crítica de la época estudiada, y por otra, el material de análisis correspondiente a épocas posteriores. Todas las fuentes se articulan para recrear los procesos de la institucionalización del arte en Ecuador, identificar actores y comprender la lógica de la opinión pública alrededor de la reconfiguración de la institución arte en el marco del apareamiento del realismo social.

La fuente primaria central en esta investigación es la prensa, tanto periódicos generalistas como revistas culturales y de variedades entre 1930 y 1940. En cuanto a las revistas, fueron revisadas todas las que estaban disponibles en el Fondo de Ciencias Humanas Jacinto Jijón y Caamaño, la Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio y la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit. De manera específica: *Letras del Ecuador*, *Alas*, *Educación*, *Brochazos*, *Unión Literaria*, *Esfinge*, las revistas de la Escuela de Bellas Artes o la del Sindicato de Escritores y Artistas. Para los periódicos se escogieron *El Comercio* y *El Día*, de Quito, y *El Universo* y *El Telégrafo*, de Guayaquil, con una periodicidad específica en cada año: entre el 15 de julio y el 31 de agosto, de 1930 a 1938, y de 1939 a 1940. Se añadió a este período el que va del 1 de mayo al 15 de junio. Los períodos escogidos obedecen a la celebración de exposiciones y actos culturales en agosto por la fiesta de conmemoración del Primer Grito de la Independencia, lo cual multiplicaba las noticias sobre el tema. En mayo, por las noticias alusivas al Salón de Mayo, creado en 1939. La delimitación del período de estudio en una sola década responde a que, en ella, las tres artistas terminan su formación académica y se integran al campo artístico.

La lectura de las dinámicas del campo artístico mediante la revisión de las notas periodísticas es medular para esta obra porque la prensa constituía un espacio fundamental para la construcción de opinión pública. De hecho, la prensa es la fuente primaria, pues recoge una cantidad importante de información sobre el arte, sus instituciones, procesos

y actores. La información recogida es posible gracias a la importancia que los periódicos, sobre todo *El Comercio* y *El Día*, daban al arte. Esta situación estaba atada al papel del arte en la consolidación de un proyecto nacional. A lo largo de esta investigación, se ha constatado que los intelectuales de la época tenían en la prensa un espacio central para dar a conocer sus ideas y plantear debates sociales.

Otro factor que ha determinado que la prensa se convierta en medular en este estudio es la escasez de fuentes primarias relacionadas con las artes plásticas de carácter institucional; por falta de conservación o de registro. Por ejemplo, el archivo de la Escuela de Bellas Artes es pequeño, se compone de libros de matrículas, de asistencia, de sesiones, de calificaciones, de oficios enviados y recibidos en la Dirección de la Escuela. La información que contienen estos libros no proporciona datos sobre si había debates conceptuales y/o políticos dentro la Escuela de Bellas Artes entre 1904 y 1968. La información disponible en estos libros es de carácter estrictamente administrativo académico. Las publicaciones del Sindicato de Escritores y Artistas (SEA) o los catálogos del Salón de Mayo no están conservados en archivos especializados, por lo cual no ha sido posible ubicar un archivo del SEA ni uno del Salón de Mayo. Es decir que la prensa suple la carencia archivística que caracteriza a este ámbito en el país.

Aunque los archivos documentales utilizados, pertenecientes a las familias de las artistas investigadas, están desordenados y no cuentan con fuentes ni fechas exactas, son un recurso valioso. Su contenido o inexistencia evidencian la preocupación y conciencia que tenían las artistas de sí mismas y de sus obras. Piedad Paredes armó un álbum con recortes de prensa, que actualmente está en manos de su sobrina, Yvonne Zúñiga. Lo que se dijo de la obra de Germania Paz y Miño lo guarda su hijo, Jaime Breilh, en una carpeta. Este archivo no cuenta con textos originales sino con transcripciones a máquina de las notas de prensa; en algunos casos tienen fecha, sitio de publicación y autor, y en otros no. De Alba Calderón, su hijo Antonio Gil solo guarda la correspondencia que la artista mantuvo con su esposo, el escritor Enrique Gil Gilbert; este archivo no está disponible para consulta.

Las obras plásticas pertenecientes a la época estudiada también son objeto de análisis y se complementan con las fuentes escritas de la época. La lectura de las obras permite visualizar su trabajo de esos años y

cómo este dialogaba con los procesos de cambio que ocurrían en el campo artístico en la década de 1930. Por lo tanto, el análisis de la obra plástica aporta a la discusión central de esta investigación. La recopilación de fuentes primarias se completa con entrevistas a personas que conocieron a las artistas décadas después del período estudiado; lo cual aporta a su caracterización.

Las fuentes secundarias están constituidas principalmente por bibliografía sobre arte ecuatoriano, referente a la época de estudio; y sobre la situación política, cultural y económica de la mujer, durante el mismo período. Con estos dos corpus, se describen las condiciones de posibilidad para las mujeres en la sociedad en general y en el campo artístico en particular. Adicionalmente se utilizó bibliografía especializada en teoría social sobre arte y teoría sobre arte y mujeres, de autores como Hernán Rodríguez Castelo, que cumple un papel más descriptivo y deja ver el lugar que las mujeres artistas ocupaban en la década de 1930. Trinidad Pérez y Martha Cecilia Rodríguez Albán aportan con aproximaciones contemporáneas para entender la institucionalización del campo artístico, desde las perspectivas artística y social, respectivamente. Las categorías campo artístico y mundos del arte, que articulan la discusión teórica, están tomadas de Pierre Bourdieu y Howard S. Becker. Griselda Pollock, Linda Nochlin, Whitney Chadwick contribuyen con las teorías feministas del arte que permiten complejizar la lectura del papel de las mujeres artistas en la época estudiada.

En el primer capítulo, «La construcción de un imaginario de mujer y el papel que las mujeres cumplieron en Ecuador en la década de 1930», se describen los contextos en los cuales las mujeres cumplían diferentes papeles en esa década, a partir de los imaginarios y las condiciones de posibilidad. Con la bibliografía de Ana María Goetschel, Enrique Ayala Mora y varios artículos del libro *Historia de las mujeres: Siglo XX*, principalmente, se describe el entorno social y político en cuanto a la situación de la mujer, en Ecuador y en el mundo. Los contextos más relevantes en esta primera parte son el social y el artístico.

A lo largo del segundo capítulo, «Los elementos que conforman la institución arte en Ecuador y su funcionamiento en la década de 1930», se identifican los mecanismos de funcionamiento de la institución arte en el país, mediante la descripción de sus actores y de la comprensión de sus prácticas. Esta descripción y análisis se realiza utilizando

las categorías campo artístico, de Pierre Bourdieu, y mundos del arte, de Howard S. Becker. Los mundos del arte de Becker constituyen los espacios (de crítica, formación, mercado, exposición, entre otros) que contienen a los diversos agentes que interactúan entre sí y van definiendo el campo artístico y transformándolo. Es decir, el campo artístico contiene a los mundos del arte, pues en ellos se encuentran los agentes con sus capitales, actuando desde sus diferentes posiciones.

En el tercero, «Tres estudios de caso: Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes; aspiraciones, condiciones de posibilidad y prácticas artísticas», se establecen las conexiones entre los capitales y prácticas sociales de Calderón, Paz y Miño y Paredes dentro del campo artístico. La bibliografía de Humberto Robles, Martha Cecilia Rodríguez Albán, Alicia Azuela de la Cueva, entre otros, es propicia para formular lo que podría denominarse como un análisis relacional en el marco de la convergencia entre arte y política. Las prácticas sociales de las tres estuvieron, en diferentes grados, dialogando con una tendencia política de izquierda, que franqueó su entrada al campo artístico, por la sintonía con esa línea política que iba ganando terreno en el mundo de las artes plásticas.

CAPÍTULO PRIMERO

LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO DE MUJER Y EL PAPEL QUE LAS MUJERES CUMPLIERON EN ECUADOR EN LA DÉCADA DE 1930

LOS PAPELES ASIGNADOS A LA MUJER EN EL MARCO DEL PROYECTO LIBERAL DE ESTADO NACIÓN

En el período investigado, las mujeres cumplían diferentes papeles, a partir de imaginarios sobre ellas y las condiciones de posibilidad para que actuaran. Hubo prácticas sociales que facilitaron la inclusión de algunas de ellas en el campo del arte, que son las que dan pistas para responder a la pregunta ¿cómo las mujeres accedieron a diferentes ámbitos de la vida pública? Los contextos a los que más relevancia se da en la primera parte de este estudio son el social y el artístico; ambos se van a ir desarrollando desde la comprensión de la situación política y socioeconómica de la mujer en general. Las fuentes de las que se nutre este capítulo son de dos tipos: primarias, sobre todo notas de prensa de la época, que evidencian su presencia en la esfera pública y los imaginarios sobre ella; y secundarias, relacionadas principalmente con estudios sobre la situación de la mujer, tanto en Ecuador como en el resto del mundo en ese momento.

En la década de 1930, se producen acontecimientos que fortalecen el papel de la mujer en la sociedad en ámbitos tan diversos como el político, por el ejercicio completo de la ciudadanía al que accedió mediante el voto aprobado en la Asamblea Constituyente en 1928 y también por las dinámicas feministas que agitaban distintos espacios sociales;¹⁶ el laboral, cuando se multiplicaban los puestos para mujeres en las entidades públicas;¹⁷ o el cultural, con una ampliación del campo artístico, en el cual empezaron a participar activamente. «La creación del Instituto Normal Manuela Cañizares [1901] y más tarde del Colegio 24 de Mayo [1922] hizo posible que las mujeres de sectores medios y altos accedieran a las corrientes educativas de la época. [...] el acceso libre a la literatura, al cine, al teatro, al tenis, a las salas de patinaje en los años 20 permitió cierta liberalización de las costumbres».¹⁸ Estas prácticas incidieron en una mayor participación de las mujeres en la vida pública, con goce de derechos y jugando un papel en la vida productiva y cultural del país.

De hecho, la presencia de la mujer en oficinas, públicas o privadas, era celebrada e incluso promovida o premiada, como deja ver un concurso que durante todo agosto de 1930 llevó a cabo diario *El Universo*, de Guayaquil. El certamen se llamaba «Pro Virtud y Trabajo», estaba dotado de 1000 sucres e iba destinado a señoritas que trabajaran en locales y oficinas. La señorita que más votos recibiera del público ganaría; cada día se publicaba una foto con el nombre y la oficina o local donde trabajaba la candidata.¹⁹

16 Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador —UASB-E— / CEN, 2012), 101.

17 Ana María Goetschel, *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX* (Quito: FLACSO Ecuador / Abya-Yala, 2007), 110-1. «La burocracia empezó a formarse con la Revolución liberal pero su crecimiento fue mayor a partir del movimiento Juliano. Los empleados a sueldo fijo, públicos y privados en Quito constituyeron el grupo económico más numeroso, pues sumados alcanzaron el 25,1 % de todo el conjunto de personas activas. Aunque en menor proporción, también se amplió la participación de las mujeres en la vida pública y del Estado. En 1935, alrededor del 20 % de funcionarios públicos eran mujeres y de ellas [...] el mayor porcentaje de mujeres empleadas (el 81 % del total) trabajaba en el Ministerio de Educación».

18 Ana María Goetschel, *Mujeres e imaginarios: Quito en los inicios de la modernidad* (Quito: Abya-Yala, 1999), 101-2.

19 *El Universo*, del 1 al 31 de agosto de 1930.

LA EDUCACIÓN DE LA MUJER COMO UN FACTOR EN SU INSERCIÓN EN LA ESFERA PÚBLICA EN ECUADOR EN LA DÉCADA DE 1930

La complejidad de la situación se revela en la dinámica entre discursos, imaginarios y prácticas por los cuales la mujer iba abriéndose un espacio y se evidencia de manera especial en el papel de las maestras de la época. Goetschel señala que, en los textos escolares, se reproducían los estereotipos de lo que debía ser y hacer una mujer.²⁰ No obstante, las profesoras, que supuestamente ocupaban un puesto subordinado en la sociedad, en la realidad «realizaron prácticas educativas que coadyuvaron a la incursión de las mujeres en el espacio productivo y la vida social y a la modificación de sus comportamientos».²¹

Estas dinámicas particulares entre mujeres de diversos sectores de la sociedad se sostenían en lo que Goetschel denomina «fraternidades subalternas», espacios de circulación de ideas y de formación. De especial relevancia fueron las revistas. En las dos primeras décadas del siglo XX, «el ambiente de transformaciones [...] permitió que grupos de escritoras, dentro de los cuales ocuparon un lugar destacado las maestras, inicien la publicación de revistas en las que defendieron principios de equidad y de mejoramiento de la condición de la mujer. [...] Fueron las revistas un estímulo para la participación de las mujeres en la opinión pública».²² Estos mecanismos siguieron operando en la década de 1930.

La historiadora francesa Anne-Marie Sohn plantea que «el estereotipo de la mujer, “sacerdotisa del hogar” o “ángel de la casa”, queda fijado en la literatura y en el arte, lo mismo que en las obras científicas, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La exaltación de la *naturaleza* femenina y de la *feminidad sagrada*²³ sirve para definir su estatus

20 Goetschel, *Educación de las mujeres*, 133. «Si bien los contenidos de los nuevos textos fueron innovadores en lo pedagógico, no se puede afirmar lo mismo sobre los contenidos de género pues [...] reprodujeron de manera marcada los roles tradicionales. [...] Las figuras femeninas y frases con respecto a la mujer son, fundamentalmente, maternas y sus funciones corresponden principalmente a las tareas domésticas».

21 *Ibíd.*

22 *Ibíd.*, 261. Sobre todo, había espacios para reflexiones de ese tipo en las revistas literarias.

23 En inglés en el original: *sacred womanhood*.

inferior».²⁴ Había unas formas permitidas de ser mujer y cualquier alteración implicaba una ruptura con la feminidad: «Las élites trazan [...] un retrato moral de la mujer que valora la sensibilidad en detrimento de la inteligencia, y la devoción y la sumisión a expensas de la ambición o de las especulaciones intelectuales, que sobrepasarían sus fuerzas y amenazarían su feminidad».²⁵

En ese contexto, la idea de preparar a una mujer independiente económica e intelectualmente pesaba en ciertas esferas de opinión. Además, cada vez eran más frecuentes las notas sobre feminismo que lo ponderaban como un fenómeno social positivo.²⁶ La presencia de José Vasconcelos en Guayaquil, en 1930, por ejemplo, da cuenta de ello. El filósofo y escritor mexicano vino al puerto ecuatoriano a mediados de julio para dar dos charlas que convocaron a la intelectualidad de esa ciudad. En una, habló de la revolución de su país, que para entonces cumplía 20 años; y en la otra, lo hizo sobre «la influencia civilizadora de la mujer».²⁷

En Ecuador era un momento paradójico en el cual convivían imágenes de mujeres trabajadoras o intelectuales con estereotipos de una feminidad frívola. Persistían estereotipos de mujer que insistían en su fragilidad, subordinación al hombre y coquetería. En la sección «Para la Mujer y el Hogar» de diario *El Comercio*, por ejemplo, siempre había

24 Anne-Marie Sohn, «Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: Una transición suave», en *Historia de las mujeres: Siglo XX, vol. 5*, dirs. Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Santillana, 2000 [1990]), 130.

25 *Ibíd.*

26 Universitario, «El feminismo y el derecho internacional», *El Comercio*, 26 de julio de 1930, 4.

27 Rodríguez, «Las conferencias de Vasconcelos», *El Comercio*, 15 de julio de 1930, 1. Solo como Rodríguez firma la persona que envía notas desde Guayaquil al diario. En cuanto al discurso de Vasconcelos, ni ese día ni los posteriores hay un registro en el diario de lo que dijo. Sin embargo, se puede inferir pues la posición del mexicano respecto del papel de la mujer en el proyecto de Estado nación de su país es conocido. Lo explicita Betsabé Arreola Martínez en su artículo «José Vasconcelos: el caudillo cultural de la nación», cuando detalla cómo, desde su posición de Secretario de Educación Pública del presidente mexicano Álvaro Obregón, a inicios de la década de 1920, empezó una campaña en la que las mujeres jugaban el papel fundamental en la alfabetización de los niños otorgándole de esta manera «por primera vez una función importante a la mujer popular en la vida social y política del país», en la publicación *Tiempo*, revisada en línea el 6 de agosto de 2017, casa_del_tiempo_eIV_num25_04_10.pdf, 6.

información sobre moda local, educación infantil, belleza, moda en Hollywood, buenos modales, recetas, costura; temas «para mujeres».

Independientemente de los imaginarios que se iban construyendo desde los medios de comunicación, la realidad de esos años era compleja. Por un lado estaba el estereotipo maternal y grácil, que se complementaba con el llamado estatal de convertirse en ciudadanas al servicio de la patria. Este papel calzaba a la perfección a las maestras y estudiantes del Liceo Fernández Madrid, institución en la que se preparaba a las «hijas del pueblo» para la vida.²⁸ También había otra imagen femenina: la mujer rebelde, que protestaba en las calles y contradecía a la feminidad pasiva. En un artículo titulado «Ideales estudiantiles femeninos» se critica con dureza la huelga de las estudiantes del Colegio Normal Rita Lecumberry, de Guayaquil; las muchachas se habían sumado a las protestas del colegio Vicente Rocafuerte y de la Universidad de Guayaquil. La nota muestra el malestar que ocasionaba que las jóvenes exigieran por la fuerza, negándose a asistir a clase y participando en las revueltas callejeras, sobre todo porque no se esperaba esas actitudes de quien es «todo delicadeza y sentimiento, la mujer».²⁹ A las mujeres de la época se las asociaba con una «naturaleza» dócil. Naturaleza que las incapacitaría, por ejemplo, para tomar un arma, como una de ellas lo hizo, en ese mismo conflicto: «Señorita que toma el edificio de un colegio, revólver en mano» se titula la nota de portada de *El Día* que menciona el hecho como «todo un escándalo sin precedentes en los anales de la vida estudiantil del puerto», y se refiere a las huelguistas del colegio como «señoritas soliviantadas».³⁰

Al mismo tiempo, a escala nacional e internacional, en los periódicos, no dejaba de haber noticias sobre mujeres capacitándose y participando en diversos ámbitos. Se relataba el día a día de Clara Campoamor y Victoria Kent, como las primeras mujeres en el parlamento español que participaban de la reforma política de la «joven república».³¹

28 El Comercio, «Exposición en el Liceo Fernández Madrid», *El Comercio*, 13 de agosto de 1931, 3.

29 El Comercio, «Ideales estudiantiles femeninos», *El Comercio*, 11 de agosto de 1931, 3.

30 El Día, «Señorita que toma el edificio de un colegio, revólver en mano», *El Día*, 12 de agosto de 1931, 1.

31 El Comercio, «Haciendo leyes en España», *El Comercio*, 21 de agosto de 1931, 2.

Esta eclosión de noticias relacionadas con las mujeres y sus diversas actividades públicas en esos años quizá encuentra explicación en lo que la ensayista y feminista francesa Marcelle Marini identifica como un desarrollo sin precedentes de la participación de las mujeres en las sociedades occidentales del siglo XX:

A pesar de las resistencias, tres fenómenos confluyen para favorecer esa participación. En primer lugar, los éxitos evidentes que logran las luchas feministas conducidas desde finales del siglo XIX en pro de la igualdad en los estudios y los diplomas. En segundo lugar, la evolución de las técnicas, el crecimiento del público aficionado y la prolongación del tiempo libre, todo lo cual conlleva, a partir de los años 50, a una difusión masiva de las obras de arte. Por último, las nuevas estructuras de la producción cultural, que dan origen sobre todo a una importante masa de asalariados, permiten a las mujeres la conquista de mayor autonomía y visibilidad sociales.³²

A escala local, las notas, por lo general, destacaban los logros de las mujeres, y hacían más énfasis si se trataba de ecuatorianas que estaban en el extranjero, como el triunfo artístico de las hermanas Raquel y Ofelia Arévalo que se habían convertido en maestras de música en Estados Unidos y eran celebradas concertistas que podían ser escuchadas en las radios de Nueva York o vistas en escenarios como el Carnegie Hall.³³ Era también el caso de Hermelinda Urvina de Briones, una ambateña que acababa de graduarse de piloto de aviación en Estados Unidos en 1934; una hazaña para la época por el carácter casi exclusivamente masculino de esa profesión.³⁴ Y dos años después realizaba exitosamente un vuelo entre Nueva York y Montreal, a propósito de lo cual se decía: «La mujer ecuatoriana ha roto el cascarón de su timidez a la vida, se ha iniciado en las actividades de carácter social y cumple su misión tan bien o mejor que el hombre».³⁵

32 Marcelle Marini, «El lugar de las mujeres en la producción cultural: El ejemplo de Francia», en *Historia de las mujeres: Siglo XX*, vol. 5, dirs. Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Santillana, 2000 [1990]), 358.

33 El Comercio, «Triunfo artístico en Nueva York de dos ecuatorianas», *El Comercio*, 29 de agosto de 1931, 3. Es la reproducción de una información que se publicó previamente en *All America Magazine*, de julio de 1931.

34 El Día, «Personalidad profesional de la aviadora ecuatoriana H. de Briones en los EE. UU.», *El Día*, 26 de julio de 1934, 1.

35 El Día, «La mujer a la vanguardia», *El Día*, 14 de julio de 1936, 3.

El entusiasmo por la capacitación de las mujeres era permanentemente manifestado en las páginas de los periódicos, que dejan ver cómo acceso a la educación, profesionalización e inserción en el campo laboral se articulaban. Este tipo de información se destacó en la prensa más que nada durante la primera mitad de la década de 1930. Luego, la guerra en Europa y otros asuntos de carácter político local, como el surgimiento del conflicto con Perú, empezaron a ocupar casi toda la atención de las publicaciones.

Adicionalmente, en los diarios —sobre todo en *El Día*— cada vez había más mujeres que colaboraban como periodistas. Generalmente, abordaban las bondades de la educación para las mujeres, reseñaban las actividades de las instituciones educativas en las que participaban mujeres y también reflexionaban sobre los cambios sociales que proponía el feminismo. Entre las mujeres que escribían con frecuencia en prensa se contaban María Cecilia Calle o Mary Corylé (la escritora cuencana María Ramona Cordero y León). Esta última era columnista del rotativo liberal quiteño *El Día*. En un artículo suyo sobre la labor del Liceo Fernández Madrid, en Quito, decía: «Dadme la nación que se preocupe verdaderamente de la mujer y yo diré que esa nación ha llegado a su cultura cumbre».³⁶

En 1930, María Angélica Idrobo inauguró el Liceo Fernández Madrid con 200 alumnas. Los periódicos de Quito y Guayaquil elogiaron la misión que cumplía Idrobo al formar técnicamente a jóvenes mujeres. En julio de 1934, *El Comercio* dedicó una página completa a dicho plantel, uno de cuyos artículos celebraba su labor de «culturización nacional»: «Porque la patria ha de ser según sean las mujeres del porvenir».³⁷ La página exaltaba la figura de la maestra, haciendo de la educación de la mujer una «cruzada de redención», la única posibilidad de transformar el destino individual, por lo general desdichado, de las mujeres.

La historiadora estadounidense Nancy F. Cott señala que, con diferencia de unos pocos años, la atmósfera pro derechos de la mujer era

36 Mary Corylé, «Visita al Liceo Municipal Fernández Madrid», *El Día*, 11 de agosto de 1934, 3.

37 P. F. Velasco Ibarra, «El Liceo Fernández Madrid», *El Comercio*, 19 de julio de 1934, 4-5.

muy pareja en todo Occidente. Tras estudiar la década de 1920 en su país, Cott cita una frase encontrada en la publicación *Weekly*, del Smith College, respecto de lo que en la época se conocía como «el problema moderno»: «No podemos creer que, en la naturaleza de las cosas, esté inscrito que una mujer deba escoger entre un hogar y su trabajo, cuando un hombre puede tener ambas cosas. Tiene que haber una solución, y el problema de nuestra generación estriba precisamente en encontrarla».³⁸

Las expresiones públicas de orgullo por el trabajo educativo que involucraba a las mujeres eran frecuentes en Ecuador. En un discurso de 1930, Carlos Freile Larrea —presidente del Concejo de Quito— enfatizó en la necesidad de formar mujeres preparadas en iguales condiciones que los hombres.³⁹ Otro artículo resalta que «la mujer ha emancipado ya su viejo molde familiar, pero molde de humillante inferioridad psicológica respecto del hombre [...]. Falta la culminación esencial del recorrido femenino [...]. Falta que la sociedad aprenda a considerarla y darle su ayuda. No más el gesto de gazmoñería y de hipócrita recelo; no más el inútil desafío o reto a sus cualidades, ni la prédica ruda contra sus disposiciones innatas».⁴⁰ Esto ocurría en cuanto a la educación técnica, pero también en relación con la formación en artes a la que accedía la mujer, en la escuela de artes y oficios, en la Escuela de Bellas Artes o el Conservatorio de Música. Así, «la señorita María Judit Jurado» es felicitada por haber obtenido el certificado Cortot de aprendizaje de piano.⁴¹

Para celebrar el centenario de la República, la edición especial de *El Universo* del 14 de agosto de 1930 también da cuenta de la situación de la mujer. De varias notas destacan: «La preparación de la mujer en Quito», un artículo de Josefina Villacreses sobre el colegio 24 de Mayo. Asimismo hay notas sobre instrucción femenina en ciudades como Riobamba, y otra sobre la importancia de la labor formativa del Manuela Cañizares. Además de aquellas que daban cuenta del estado de «las luchas feministas» en Huigra o en Esmeraldas. Adicionalmente,

38 Nancy F. Cott. «Mujer moderna, estilo norteamericano: Los años veinte», en *Historia de las mujeres: Siglo XX, vol. 5*, dirs. Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Santillana, 2000 [1990]), 116.

39 El Día, «Las exposiciones Mariano Aguilera y de Industrias Femeniles se inauguraron ayer», *El Día*, 18 de agosto de 1930, 5.

40 El Día, «La educación femenina», *El Día*, 22 de julio de 1934, 3.

41 Gustavo Bueno, «Honroso certificado», *El Comercio*, 5 de agosto de 1934, 2.

la edición lleva una lista de «poetisas ecuatorianas»: Mercedes González de Moscoso, Luz Elisa Borja Martínez, Felicia Victoria Nasch, Carmen Febres Cordero de Ballén, Etelvina Carbo Plaza, María Ramona Cordero y León (Mary Corilé), Aurora Estrada y Ayala de Ramírez, María Natalia Vaca de Flor.

La intervención de las mujeres en política era menos significativa que en otras áreas; sin embargo, estaban presentes. En cuanto al espacio público, en las décadas de 1930 y 1940, varias mujeres empezaron a militar en diferentes partidos y causas políticas, muchas veces amparadas bajo el paraguas de nuevas organizaciones sociales. «En la rama de avanzada del Partido Liberal aparecieron como militantes algunas mujeres. Igualmente ahí se formaron sectores radicales que luego pasarían a organizar las agrupaciones socialistas», y también estaban los comités velasquistas de los que formaban parte algunas maestras.⁴²

La participación de las mujeres no siempre se daba dentro de la militancia o membrecía política formal. Lo evidencia un episodio ocurrido en Ambato a causa de los enfrentamientos ciudadanos con motivo de la polémica política alrededor de la nacionalidad de Neptalí Bonifaz, quien en ese momento pretendía llegar a la Presidencia de la República: «Una señorita al grito de Viva el Ecuador arrebató el tricolor nacional de mano de bonifacistas».⁴³ Sobre el mismo hecho político, una mujer que firmaba M.A.D. de M. escribía: «Nosotras, las mujeres, las que como madres somos las formadoras de las generaciones, a las que nuestras leyes le han dado vida política y goces plenos en los derechos de ciudadanía, no podemos quedar impasibles ante estos momentos de terrible agonía, y, en la escuela, el taller, en los salones, en toda parte, sabremos hacer oír nuestra voz de protesta por el ultraje ante el cual se nos quiere hacer perder nuestros principios, nuestra dignidad... y ¡quién sabe si hasta nuestra patria!».⁴⁴

A pesar de su accionar político, las mujeres no dejaron de ser cuestionadas. En julio de 1936, durante dos días seguidos, en el periódico *El*

42 Goetschel, *Educación de las mujeres*, 111-2.

43 Marcelo Ferrer, «Una señorita al grito de viva el Ecuador arrebató el tricolor nacional de mano de los bonifacistas», *El Día*, 17 de agosto de 1932, 1.

44 M.A.D. de M., «Las mujeres ecuatorianas defienden el honor nacional», *El Día*, 17 de agosto de 1932, 1.

Día, se publicaron dos notas distintas con el mismo título: «¿Está preparada la mujer para votar?», que aludía a Venezuela, en donde se debatía entre darle o no el derecho al voto a la mujer. Ese debate deja ver que, en Ecuador, este seguía siendo un tema en discusión, pese a que ya tenía derecho al voto desde 1928. La conclusión de la nota del primer día era que no, porque la mujer no estaba preparada para votar ni en Venezuela ni en Ecuador.⁴⁵ Al siguiente día, la segunda nota sobre el tema daba una perspectiva matizada, que consistía en admitir que no solo la mujer no tenía preparación política para votar, tampoco la tenía la mayoría de hombres.⁴⁶ El autor evidenciaba así que el problema no eran las mujeres que votaban, sino todos aquellos que lo hacían sin suficientes elementos de juicio ni una actitud liberal.

Casi un mes después, el 29 de agosto, el militar retirado Segundo Martínez escribía, a nombre de la Confederación de Militares Retirados, un artículo en el mismo diario en el que señalaba al voto de la mujer como un factor que degradaba la calidad de la democracia y el progreso. A su criterio, la mujer no tenía «preparación cívica» y, sobre todo, no debía votar por la «dominación espiritual que todavía ejercía en ella el clero». El artículo se titulaba «El voto de la mujer y el jesuitismo en Ecuador»⁴⁷ y con él trataba de persuadir al Congreso de que suprimiese el voto para las mujeres o lo restringiera a aquellas que tuvieran al menos instrucción primaria. Para ese momento, ya se habían elegido dos presidentes con el voto de las mujeres: Juan de Dios Martínez Mera (1932) y José María Velasco Ibarra (1934). La preocupación de Martínez era la influencia de los sacerdotes en las mujeres; lo cual revela la escasa consideración que tenía del raciocinio e intereses políticos de las mujeres. Para Martínez, la ecuatoriana no estaba preparada «más que para el hogar».⁴⁸

A lo largo de estas primeras páginas, se ha evidenciado cómo la educación propició las condiciones en las que se desenvolvía la mujer

45 Lulú Espina, «¿Está preparada la mujer para votar?», *El Día*, 24 de julio 1936, 1 y 3. Se trata de la reproducción de una nota aparecida poco antes en el diario venezolano *Unidad Nacional*.

46 *El Día*, «¿Está preparada la mujer para votar?», *El Día*, 25 de julio 1936, 3.

47 Segundo Martínez, «El voto de la mujer y el jesuitismo en el Ecuador», *El Día*, 29 de agosto de 1936, 2 y 7.

48 *Ibíd.*

de la década de 1930, así como los imaginarios que se construían alrededor de ella, por medio de la prensa. En algunos casos, se la representaba como la formadora de la sociedad ecuatoriana, como maestra y madre; en otros, como motor del desarrollo industrial, productivo y cultural. También podía ser vista como agitadora política y promotora de derechos. Permanentemente escindida entre sus cualidades privadas (femeninas) y públicas (masculinas), debía saber cuándo ponderar unas sobre otras. De esto último dependía la valoración que de ella hiciera la sociedad.⁴⁹ En esta década empezaba a consolidarse una atmósfera intelectual, política y laboral que favorecía su participación pública.

LOS IMAGINARIOS DE LA MUJER EN EL CAMPO DEL ARTE: TEORÍAS FEMINISTAS SOBRE LAS MUJERES ARTISTAS EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

En las primeras décadas del siglo XX, se fueron abriendo distintos espacios culturales para las mujeres. Goetschel da dos ejemplos: «En Guayaquil, se fundó una sociedad literaria, la Academia de Señoritas, y en Quito la revista literaria *La Mujer*, donde escribían jóvenes intelectuales».⁵⁰ Para comprender estos hechos, que iban construyendo el imaginario sobre las mujeres, incluiré análisis elaborados desde la teoría feminista que muestran cómo eran representadas las mujeres en ese primer tercio del siglo. Los ejemplos alrededor de las condiciones de posibilidad para las mujeres en Ecuador se irán alternando con teorías y ejemplos de esa misma época, pero en otros lugares del mundo. El acceso a la educación artística, con la Escuela de Bellas Artes como articuladora de este proceso, es fundamental para caracterizar el campo artístico en Ecuador durante el período estudiado.

49 Más adelante se verán otros casos, relacionados además con el campo del arte y los casos de estudio de esta investigación; sin embargo era común que en tareas de corte intelectual se valorara más a una mujer que demostrase «estilo y garra masculinos», como apunta el crítico literario Plaucio en una reseña que trata sobre la más reciente novela de la escritora alemana, para la cual utiliza estos atributos de carácter masculino antes mencionado para evaluar positivamente la obra. Plaucio, «Hombres y libros: Elena Willfuer estudiante de química», *El Día*, 21 de agosto de 1932, 1.

50 Ana María Goetschel, «Educación e imágenes de mujer», en *Estudios de género*, comp. Gioconda Herrera (Quito: FLACSO Ecuador, 2001), 348.

Por ejemplo, Zoila Ugarte de Landívar (1864-1969) fue un personaje gravitante en la escena cultural, sobre todo, la relacionada con las mujeres. En su adultez, Ugarte de Landívar también accedió a la Escuela de Bellas Artes. En 1908, se matriculó para estudiar dibujo, pintura, litografía y escultura; formación que sumó a su trayectoria periodística y literaria.⁵¹ Mujer de muchos intereses, desde finales del siglo XIX y entrado el siglo XX, Ugarte de Landívar ocupó posiciones destacadas como escritora y además era una animadora de la escritura por y sobre mujeres en revistas y periódicos, en los que escribía sobre temas políticos.⁵² Fundó la revista *Alas* a mediados de la década de 1930, cuando ya era activista feminista de larga data y había fundado el Centro Feminista Anticlerical de Quito, del cual era presidenta. En *Alas*, se habla de la mujer como sujeto ilustrado que puede y debe trabajar para mantenerse.⁵³ En el primer número de la revista, Ugarte de Landívar escribe: «¿Se puede, compañeros? Venimos a vosotros, pedimos sitio entre vosotros».⁵⁴ Estas mujeres vinculadas a la literatura y la enseñanza buscaban lugar en el espacio público. Las artistas plásticas estaban expresándose públicamente al participar en los certámenes convocados por distintas instituciones, como el de la Escuela de Bellas Artes, el Mariano Aguilera, en Quito, o las exposiciones que organizaba Alere Flammam en Guayaquil, en la década de 1930.

En esa misma década, cuando precisamente Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes cursaban sus estudios en arte e iniciaron sus carreras profesionales, la situación de las mujeres en la sociedad ecuatoriana y del mundo había cambiado positivamente en varios aspectos. «Con respecto a las actividades creativas, las mujeres ya no fueron únicamente musas, sino autoras. Eran los casos de las directoras de la revista (*Alas*) y de María Esther Cevallos de Andrade Coello, Mercedes Martínez Acosta, profesora de la provincia del Carchi, María

51 El Telégrafo, «Zoila Ugarte: pionera del feminismo ecuatoriano», *El Telégrafo*, 13 de noviembre de 2013. Consultado 6 de agosto de 2017, <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/zoila-ugarte-pionera-del-feminismo-ecuatoriano>.

52 Myriam Landívar de Arteaga (comp.), *Zoila Ugarte de Landívar: La escritora, pensamiento y obra. Semblanzas y necrologías 1892-1948* (Quito: CCE, 2015), 18.

53 Ana María Goetschel et al. *De memorias: Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo XX* (Quito: FONSAL / FLACSO Ecuador, 2007), 11 y 13.

54 *Ibid.*, 19.

Luisa Calle, también maestra, quien anhelaba en su vida “vivir con los buenos libros y los versos sutiles y en el amor ir a su conjuro”».⁵⁵

Al igual que la de las maestras, la de las artistas era un tipo de educación especializada, que buscaba su profesionalización para incluirlas en la vida pública. Esta profesionalización les permitió contar con los capitales culturales y sociales necesarios para ser parte del campo del arte en el país. Las artistas ecuatorianas de esa década no estaban exentas de las experiencias que miles más como ellas estaban viviendo alrededor del mundo desde inicios de siglo. Marcelle Marini plantea que el siglo XX fue determinante en la inserción de las mujeres en el ámbito cultural.

La evolución de las técnicas, el crecimiento del público aficionado y la prolongación del tiempo libre, todo lo cual conlleva, a partir de los años 50, a una difusión masiva de las obras de arte. Por último, las nuevas estructuras de la producción cultural, que dan origen sobre todo a una importante masa de asalariados, permiten a las mujeres la conquista de mayor autonomía y visibilidad sociales. [...] cada vez se encuentra más mujeres en las ocupaciones intelectuales y artísticas, con una aceleración notable en la segunda mitad del siglo.⁵⁶

Una explicación a ese momento que se vivió en un espacio público históricamente ajeno a la mujer podría encontrarse en la reflexión de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock. Cuando se refiere al modernismo en las artes, Pollock también se está refiriendo a un ideario liberal, que genera unas condiciones de posibilidad para actores sociales como las mujeres en el ámbito artístico. Al respecto, la autora hace la siguiente lectura de cómo y por qué las mujeres artistas calzan en el modernismo: «Este ideal liberal [...] lo que ofrecía a las mujeres, a esos otros coloniales de la burguesía blanca, era participar en el modernismo, a condición de borrar su particularidad cultural y de género».⁵⁷

Pollock sostiene que un grado de negación de su condición de mujeres les permitió a las artistas entrar de lleno en el campo artístico bajo el paradigma de la universalidad del arte. En el caso ecuatoriano, cuando

55 Goetschel, *Educación de las mujeres*, 260.

56 Marini, «El lugar de las mujeres», 358.

57 Griselda Pollock, «La pintura, el feminismo y la historia», en *Desestabilizar la teoría: Debates feministas contemporáneos*, comps. Michèle Barret y Anne Phillips (Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México / Paidós Mexicana, 2002 [1992]), 176.

se revisa material de prensa de la época, se evidencia que las cualidades que se ponderaban positivamente en una artista se expresaban con adjetivos como «máscula», «viril», «fuerte»; todas, cualidades habitualmente definidas como masculinas.⁵⁸

Las mujeres tenían que elegir entre ser humanas y ser mujeres. En calidad de artistas, esta fue una experiencia paradójica. En sus entrevistas a fondo con artistas de las generaciones modernistas, Cindy Nemser registró repetidamente las presiones sufridas por estas mujeres para «convertirse en uno de los muchachos», con el objeto de tener acceso a la profesión que deseaban. [...] El proceso de hacerse artista no toleraba la confesión pública de que ser mujer suponía una diferencia. Pero ser mujer sí contaba de un modo definitivo en cuanto al tamaño de estudio en que se lograba trabajar, a conseguir exposiciones, o a los términos que se usaban cuando se escribía sobre la obra de las artistas.⁵⁹

En *Encuentros del museo feminista virtual*, la misma Pollock matiza esta lectura e introduce en su perspectiva el factor de la negociación.⁶⁰ Se pregunta qué significaba para una artista querer participar del modernismo y de qué maneras negociaba su participación en el marco de una forma universal de hacer arte. Aunque no responde explícitamente en este texto a esa pregunta, sí lo hace en «La pintura, el feminismo y la historia» donde dice que «el modernismo dominante del siglo XX, la extrema realización burguesa de la autonomía del arte, ofreció a las mujeres un medio, aunque vicario, para sentir la libertad. Por eso lo adoptaron y, pese a todo, dedicaron su vida a la “pintura”». ⁶¹ Pollock caracteriza a estas negociaciones desde una perspectiva feminista contemporánea: «El desafío en la diferenciación del canon es el de encontrar los medios para leer la obra de mujeres artistas como negociaciones creativas de participación y diferenciación por igual». ⁶²

Una reflexión de Tzvetan Todorov sobre la dinámica del «reconocimiento de conformidad»⁶³ y del «reconocimiento de diferenciación» de

58 Información observada en la revisión de prensa en la década de 1930.

59 Pollock, «La pintura, el feminismo», 176-7.

60 Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual* (Madrid: Cátedra, 2010), 231.

61 Pollock, «La pintura, el feminismo», 163.

62 Pollock, *Encuentros en el museo feminista*, 231.

63 Búsqueda de puntos en común y asimilación a un grupo.

la que participaban las artistas en la época deja ver que no son procesos excluyentes sino complementarios. Si bien buscaban diferenciarse de la sociedad como artistas, a la par, encontraban puntos de conformidad con sus colegas pintores para sentirse integradas al mundo del arte.⁶⁴ En Ecuador, una parte de las artistas mujeres estaba participando junto a sus compañeros del mundo del arte de la ruptura de un orden y un gusto establecidos. Sin embargo, algunas artistas no participaban de esta ruptura, como era el caso de la paisajista Eugenia Mera o de América Salazar y Carmela Esteves, quienes se destacaban por su escultura de motivos religiosos. Lo cual deja ver que había distintas aproximaciones al mundo del arte y negociaciones en ese contexto.

Las negociaciones de las artistas hay que entenderlas también en el escenario en el cual se realizan. «El espacio urbano y metropolitano de finales del XIX y principios del XX, como lugar rico en relaciones sociales, se muestra inseparablemente unido a la vida de las artistas. [...] la metrópolis tiene que contar con una libertad proporcionada por el crecimiento de los espacios interiores de las artistas como mujeres nuevas».⁶⁵ En Ecuador, por ejemplo, la formación artística de las mujeres se estaba llevando a cabo en Quito, Guayaquil y Cuenca.⁶⁶ Es decir, precisamente ciudades que cumplían con las condiciones mínimas que describe M. Antonieta Trasforini, en cuanto a espacios de formación, de exhibición y de intercambio intelectual.

A las circunstancias personales de cada mujer artista, para Trasforini se suman las lógicas de la «ciudad moderna», en la cual «a pesar de los esfuerzos por establecer equivalencias entre esferas y sexos, no todo lo público es masculino y no todo lo privado es femenino, con límites que se enredan en fronteras indecisas y fluctuantes: Las mujeres se mueven

64 Tzvetan Todorov, *La vida en común: Ensayo de antropología general* (Madrid: Santillana, 1995), 120-1.

65 M. Antonieta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad* (Valencia: Universitat de Valencia, 2009 [2007]), 154.

66 Martha Cecilia Rodríguez Albán, «El Grupo de Guayaquil: Una arqueología», en *Reincidencias* n.º 8, eds. Mercedes Mafla Simon y Raúl Pacheco Pérez (Quito: CCBC, 2014), 29. La autora menciona a la Escuela Municipal de Bellas Artes, que presumiblemente funciona en Guayaquil, pues está considerada como parte de las redes afines a Aleré Flammam, grupo cultural y artístico que actuaba desde Guayaquil, junto a la Escuela Municipal; son nombrados el Partido Comunista y el Grupo de Guayaquil también.

en el espacio público y en el salón, la mujer burguesa es, a un tiempo, pública y privada, en casa y en ciudad, entre la familia y en sociedad». ⁶⁷ Por flexibles que hayan empezado a ser algunos espacios y papeles, las artistas seguían dependiendo de la mirada masculina para aspirar a «ser» en las primeras décadas del siglo XX, como sostiene Anne Higonnet. «Las relaciones entre mujeres artistas y hombres artistas continuaba influyendo en la concepción que aquellas tenían de sí mismas y de su arte [...]. Las mujeres continuaban, en tanto mujeres y artistas, necesitando que las valoraran hombres conocidos». ⁶⁸ La lucha era permanente, según dos ejemplos que analiza la historiadora feminista del arte Whitney Chadwick; uno es de inicios de la década de 1920 y el otro, de mediados de la década de 1930 en Inglaterra:

No había lugar para que dos académicas mujeres participaran en la discusión sobre arte que estaba teniendo lugar. Las mujeres habían sido vetadas de participar en el estudio del desnudo, que está en las bases de la formación académica, desde el siglo XVI hasta el XIX. Después de que (Angela) Kauffman y (Mary) Moser fueron admitidas, ocurría que las mujeres no podían ser miembros de la Royal Academy, hasta que Annie Louise Swynnerton se convirtió en miembro asociado en 1922 y Laura Knight fue aceptada como miembro pleno en 1936. ⁶⁹

Es interesante ver cómo, en un país como Inglaterra, industrializado y en el cual la educación e inclusión en el campo laboral de la mujer llevaba varias décadas consolidándose, recién en 1936 se admitiera como miembro pleno de la Academia de las Artes a una mujer. En Ecuador, hasta 1936, ninguna mujer ocupó un cargo relevante dentro del campo artístico, pero, en 1937, Germana Paz y Miño fue miembro del cuerpo directivo del recién formado SEA; un espacio artístico independiente. «Como en un campo dinámico en el que se compite, se puede pensar en las artistas como figuras sociales de destinos cambiantes, que a veces pierden y a veces ganan, protagonistas de estrategias de negociación

67 Trasforini, *Bajo el signo*, 175.

68 Anne Higonnet, «Mujeres, imágenes y representaciones», en *Historia de las mujeres: Siglo XX*, vol. 5, dirs. Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Santillana, 2000 [1990]), 416.

69 Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (Londres: Thames and Hudson, 1990), 7. Traducción propia; en inglés, en el original.

sobre las posiciones ocupables dentro del campo artístico. La presencia de mujeres en los mundos del arte, como contextos y lugares de producción de cultura, sugiere la existencia frecuente de nichos ecológicos en cuyo interior estas han encontrado maneras de vivir, sobrevivir, sobresalir, producir y crear».70

Al momento en que las artistas estudiadas se sumaron a la pintura social, esta no era *mainstream* sino más bien una práctica marginal, surgida en las urbes más grandes. Tras las luchas por la hegemonía, el arte social logra reconocimiento.

70 Trasforini, *Bajo el signo*, 41.

CAPÍTULO SEGUNDO

LOS ELEMENTOS QUE CONFORMAN LA INSTITUCIÓN ARTE EN ECUADOR Y SU FUNCIONAMIENTO EN LA DÉCADA DE 1930

Para la identificación de los mecanismos de funcionamiento de la institución arte en Ecuador, en la década de 1930, mediante la descripción y ubicación de sus actores fundamentales y de la comprensión de sus prácticas, son clave las categorías campo del arte, de Pierre Bourdieu, y mundos del arte, de Howard S. Becker. Ambas interactúan y constituyen por momentos un mismo territorio de acción en el marco del análisis del arte como institución. Este capítulo se inicia evidenciando la interrelación entre las categorías conceptuales «mundos del arte» y «campo del arte», con sus agentes y capitales, para comprender las tensiones y negociaciones que alimentan esta relación. Además describe las figuras y espacios que son parte de las dinámicas de la institución arte en Ecuador. Por una parte, está la información y la crítica de la época estudiada, que permite ver la construcción de opinión alrededor de la institución arte y, por otra, material de análisis que corresponde a épocas posteriores para hacer una lectura completa de ese momento de la institución arte en el país.

LA INTERRELACIÓN ENTRE LAS CATEGORÍAS MUNDOS DEL ARTE Y CAMPO DEL ARTE: ACTORES Y CAPITALES

La categoría mundos del arte fue presentada por el sociólogo estadounidense Howard S. Becker en 1982. Para el propósito de esta investigación, es útil porque los mundos del arte, como él los plantea, son resultado de un trabajo cooperativo y un sistema de redes, y conducen a indagar los distintos actores y prácticas que forman parte de las dinámicas de esos mundos. Becker, al desarrollar la categoría de los mundos del arte, define toda obra de arte no como el producto de un autor individual, sino como el fruto de una obra conjunta que pertenece a todas las personas que han participado desde distintas etapas y ubicaciones en su realización. Esas personas hacen parte de lo que el autor llama mundos del arte, y esos mundos además se sostienen en unas convenciones específicas que permiten que una obra de arte sea considerada como tal.⁷¹

Como Becker los entiende, los mundos del arte funcionan así: hay un artista que depende de curadores, agentes, coleccionistas, mecenas, críticos, público, otros artistas (pasados, que le dejaron su legado, y contemporáneos con los que se interrelaciona); de los sitios de exposición (galerías, museos); del Estado y sus leyes tributarias que favorecen (o no) el coleccionismo u otros aspectos de la creación artística.⁷² En este marco, Becker entiende a la obra de arte como un producto de redes cooperativas. Para el autor, sin críticos, curadores, otros artistas, mecenas y públicos, el artista no tendría con quién dialogar, confrontarse ni interrelacionarse. Solo esta interacción hace posible la legitimación y circulación de la obra. Este proceso de validación implica la existencia de una mirada externa que reconoce y proclama una obra como artística y, por lo tanto, a su autor como artista. Para identificar a los validadores de obras y artistas en Ecuador de esa época, hay que ubicar quiénes definían qué era arte y quiénes eran considerados artistas. Además, para ejemplificar en el caso ecuatoriano de la década de 1930 lo que Becker llama «red cooperativa» de participantes hay que ver

71 Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982), 35.

72 *Ibíd.*, 13.

cómo funcionaba la cooperación entre pintores/escultores y escritores/críticos.⁷³

«Los colegas artistas crean una tradición, un mundo sostenido en un discurso común, una especie de galería con ejemplares a ser imitados, y con los cuales entrar en diálogo o contra los cuales rebelarse; además de crear un corpus artístico respecto del cual indistintamente una obra cobre sentido u obtenga significado».⁷⁴ La unidad y el reconocimiento entre los diferentes actores se dan porque todos convergen en la convención de una imitación o de un rechazo a algo. En el caso ecuatoriano, lo que unía a los actores culturales de la década de 1930 —a los escritores que hacen las veces de críticos y a los artistas plásticos— era un afán común de cambio y ruptura tanto en el ámbito artístico como en el social;⁷⁵ y eso dotaba al grupo de lo que Kingman describía como «unidad emocional»,⁷⁶ es decir, un objetivo común que les permitía seguir con su propuesta y lograr que otros actores de los mundos del arte validaran su trabajo.

Becker también explica cómo opera el valor de reconocimiento: «Los mundos del arte varían en los tipos de actividades realizadas por sus miembros, que encarnan y ratifican la asignación de la cualidad de arte a un objeto o a un evento. Por una parte, las becas, premios, comisiones, espacios de exposición y otros tipos de divulgación (publicaciones, producciones, etc.) surten el efecto inmediato de ayudar al artista a continuar produciendo su obra».⁷⁷ Estos mecanismos, por medio de los cuales se accede al reconocimiento, se activan de formas distintas en los tres casos de estudio de esta investigación, como se verá en el tercer capítulo.

El papel de los líderes intelectuales —que en ocasiones actuaban como críticos de arte— y sus mecanismos de validación daban forma a una atmósfera artística, aunque no necesariamente estuvieran hablando

73 *Ibíd.*, 35.

74 *Ibíd.*, 361. (Traducción propia; en inglés, en el original).

75 Humberto E. Robles, «La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)», en *Crítica literaria ecuatoriana*, comp. Gabriela Pólit Dueñas (Quito: FLACSO Ecuador, 2001), 227.

76 Eduardo Kingman, «Arte de una generación», *Revista Universitaria* (Universidad de Loja), n.º 23 (1973): 48-9.

77 Becker, *Art Worlds*, 153.

de arte ni eso constituyera un campo artístico en sí, aunque quizá una etapa embrionaria del mismo. Es lo que pasaba con el escritor y político Joaquín Gallegos Lara, quien era uno de los representantes más visibles de la intelectualidad que abogaba por un «proyecto nacional-popular ecuatoriano» de corte izquierdista que se contraponía a los conservadores que encarnaban la «modernización reaccionaria». ⁷⁸ Gallegos Lara y otros de su misma línea, como Nela Martínez o Enrique Gil Gilbert, promovían un proyecto cultural de izquierda, comprometido con los cambios sociales y la reivindicación de los actores sociales históricamente relegados. Esta posición entraba en debate con el punto de vista de intelectuales y artistas conservadores, hispanófilos y enfocados en la literatura y la historia, como Gonzalo Zaldumbide, Jacinto Jijón y Caamaño, Julio Tobar Donoso o Remigio Crespo Toral. ⁷⁹

El criterio de Gallegos Lara respecto a qué temas eran los apropiados para la literatura y el arte en ese momento, e incluso cómo debía ser ese arte, era tomado en cuenta y sentaba parámetros para el grupo de artistas que seguía su línea. La función social que debía cumplir el arte, para él, era indiscutible y marcaba su literatura. Este objetivo entraba en pugna en algunos casos y en diálogo en otros, según las distintas matrices con las que interactuara en el ámbito local en esos años. ⁸⁰ Martha

78 Rodríguez Albán, «El Grupo de Guayaquil», 26. La autora menciona a distintos proyectos culturales activos entre 1925 y 1945 en el país, entre ellos el que llama nacional-popular, al que pertenecen Gallegos Lara y sus compañeros del Grupo de Guayaquil así como Nela Martínez o Jorge Icaza. También identifica a otros proyectos contrapuestos al Nacional-popular, como el clerical de ultraderechas, el clerical/laico hispanista con énfasis hispanófilo o el clerical/laico con énfasis en historia; en los dos últimos, por ejemplo, están Julio Tobar Donoso, Jacinto Jijón y Caamaño, Gonzalo Zaldumbide, Remigio Crespo Toral y otros connotados intelectuales conservadores. Entre ambas posiciones, Rodríguez Albán menciona una tercera a la que llama proyecto popular-mestizo, al cual plegaron igual el Partido Conservador como el Partido Socialista.

79 *Ibíd.*, 28-9.

80 *Ibíd.* Rodríguez Albán identifica en su matriz de proyectos culturales de izquierdas y de derechas, seis de carácter más conservador y cuatro de filiación más de izquierda. Las instituciones desde las cuales actuaban eran entre las más destacadas: Acción Católica, Confederación Iberoamericana de Estudiantes Católicos, Academia Nacional de Historia, Fiesta de la Lira, Instituto Cultural Ecuatoriano, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, por las derechas; y Grupo de Guayaquil, Universidad Popular Rotativa del Ecuador, Sociedad de Escritores y Artistas Independientes, Casa de la Cultura Ecuatoriana, por las izquierdas o centro.

Cecilia Rodríguez Albán, en su investigación sobre la conformación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, muestra el papel preponderante de Gallegos Lara en la vida artístico-cultural del país: «Puede ser considerado como un paradigma del intelectual orgánico al proyecto nacional-popular al que se refería Gramsci».⁸¹ También lo evidencian Humberto Robles⁸² o Alejandro Guerra Cáceres.⁸³

Como señala Rodríguez, en la década de 1930, hubo facciones dentro de las artes que plegaban a diferentes idearios; esto se evidenciaba en la prensa. En Quito, los intelectuales más inclinados a las ideas de izquierda tenían espacio en el diario *El Día*, mientras, en *El Comercio*, mayoritariamente escribían intelectuales conservadores, identificados con la derecha política. Rodríguez explica que hacer arte siguiendo los preceptos de la línea política de izquierda implicaba incluir la noción de clase dentro de la práctica artística y, desde esa perspectiva, ponderar «colectividad sobre individualidad, nativismo sobre cosmopolitismo, intereses del pueblo sobre intereses de la élite, y realismo social sobre arte burgués».⁸⁴ Gallegos Lara era muy activo inculcando en los otros «la visión de una literatura funcionalista que sirva como instrumento de denuncia y protesta social. Será él también quien anticipará el descrédito de la noción de vanguardia».⁸⁵

Robles además repara en los contenidos que Gallegos Lara consideraba que eran apropiados para realizar dicha denuncia social. Para el escritor, la obra era un «instrumento de lucha»; por eso, para él, la creación artística se debía a un «horizonte político e ideológico. Más aún: esos dos vocablos cobrarán tales significados en su vocabulario crítico hasta llegar a convertirse en verdaderas normas para legitimar o rechazar la calidad de una obra literaria».⁸⁶ Es factible pensar que los mismos criterios, o

81 Martha Cecilia Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador: Estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura* (Quito: FLACSO Ecuador, 2015), 34.

82 Robles, «La noción de vanguardia», 223-49; Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)* (Quito: UASB-E / CEN, 2006).

83 Alejandro Guerra Cáceres, comp., *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara* (Guayaquil: Editorial de la Universidad de Guayaquil, 1987).

84 Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador*, 68.

85 Robles, «La noción de vanguardia» (2001), 242.

86 *Ibíd.*, 243.

unos similares, aplicaban a la apreciación de las artes plásticas, tanto cuando la ejercía Gallegos Lara como cualquiera de sus contemporáneos alineados con su pensamiento. En la década estudiada, los escritores eran mayoritariamente quienes ejercían la crítica del arte plástico, como ha dejado constancia la prensa. En uno de sus artículos de la época, Gallegos Lara hace explícita su comprensión del arte y sus funciones:

La tendencia deshumanizada de hacer arte por el arte caducó y caducó —lo he dicho muchas veces y sin cesar lo repito— hace ya fecha larga. Persistir en sus vías es nadar contra corriente. El proceso social, en que se involucran las manifestaciones artísticas, no cambiará porque los artistas lo deseen. Y, a mi modo de pensar, arte que no arraiga, que no se rehumaniza, que no encuentra el cordón umbilical que lo une a la sociedad en que nace, es arte sin porvenir.⁸⁷

En medio de este proceso de validación del arte social, las mujeres que participaban de dicho circuito se enfrentaban a un doble desafío, que llamaré «el problema de la creadora». No solo debían posicionar sus motivos y estética artística, sino también luchar por su reconocimiento como artistas siendo mujeres. Marcelle Marine, al hablar de la inclusión de las mujeres en el mundo cultural francés, sostiene: «Consumidoras o auxiliares, sí; creadoras, no, o solo como excepción dentro de límites rigurosamente definidos, sin que eso altere para nada los valores llamados comunes, de los que, por naturaleza y/o herencia histórica, solo es depositario el hombre».⁸⁸ Anne Higonnet aporta a la discusión con la descripción de las relaciones entre hombres y mujeres en el ámbito cultural. «Las relaciones entre mujeres artistas y hombres artistas continuaba influyendo en la concepción que aquellas tenían de sí mismas y de su producción artística [...]. Las mujeres continuaban, en tanto mujeres y artistas, necesitando que las valoraran hombres conocidos».⁸⁹ En Ecuador, Llerena, Carrión, Gil Gilbert, Kingman o Latorre, por solo mencionar a algunos, fueron los hombres validadores, otorgadores de reconocimiento de los que habla Higonnet.

87 Robles incluye el artículo «El pirandelismo en el Ecuador: Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: en la ciudad he perdido una novela», de Joaquín Gallegos Lara, de donde se toma la cita, en *La noción de vanguardia* (1989), 146.

88 Marini, «El lugar de las mujeres», 360.

89 Higonnet, «Mujeres, imágenes y representaciones», 416.

Todas estas categorizaciones y la posibilidad de interacción entre los actores y productos de los mundos del arte se comprenden mejor desde la lógica de la constitución del campo artístico o campo del arte, que propone Pierre Bourdieu. Cuando el sociólogo francés plantea pensar la «realidad del mundo social» abre también un espacio para analizar el funcionamiento del campo artístico.⁹⁰ La noción de campo, por sus características relacionales intrínsecas, es la clave de su reflexión, pues permite la comprensión de su génesis social.⁹¹ Es decir, el surgimiento de unas creencias, un lenguaje y unos juegos que lo sostienen y permiten comprenderlo.⁹² Con la constitución de un campo literario o artístico empieza a operar un mundo con sus propias leyes y tensiones, de las cuales se apropian desde sus posibilidades los agentes/actores que se mueven dentro de dicho campo. En este punto, el campo artístico de Bourdieu entra en diálogo con los mundos del arte de Becker.⁹³

Los mundos del arte de Becker constituyen los diferentes espacios (de crítica, formación, mercado, exposición, etc.) que contienen a los diversos agentes —como los artistas— que interactúan entre sí y fruto de esa interacción van definiendo el campo artístico y transformándolo cuando corresponde. Es decir, el campo artístico contiene a los mundos del arte, sin los cuales no podría existir, pues es en ellos en los que se encuentran los agentes en posesión de sus capitales, actuando desde sus diferentes posiciones. Los mundos del arte propician y contienen las negociaciones, intercambios e interacciones que van configurando el campo.

El campo es «una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementaridad o antagonismo, etc.) entre posiciones» de los distintos agentes.⁹⁴ El campo también está entendido como el escenario que los agentes aceptan de forma natural, y como un

90 Pierre Bourdieu, «Las finalidades de la sociología reflexiva», en *Respuestas por una antropología reflexiva*, de Pierre Bourdieu (Ciudad de México: Grijalbo, 1995), 64.

91 *Ibíd.*

92 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995 [1992]), 14.

93 El diálogo entre categorías de ambos autores al que me refiero es el que yo he establecido dentro del contexto de este estudio y no a un diálogo académico que haya habido entre ambos autores.

94 Bourdieu, *Las reglas del arte*, 342.

espacio de sentidos y de luchas por la conservación o transformación de dichas fuerzas en relación, que están ligadas a los capitales (económico y cultural) y al hábitus.⁹⁵ Esta investigación solo se ocupa de los capitales que son fundamentales para entender las posiciones dentro del campo. Y deja constancia de la precaución que se debe tomar al llamar campo artístico al circuito del arte ecuatoriano de esa década, pues no se ha podido concluir una autonomía total de la sociedad para constituirse como campo —según la propuesta de Bourdieu—; sin embargo, se ha optado por identificarlo como tal, comprendiendo que estaba en una fase aún inicial.

Los agentes —artistas plásticos, críticos, gestores, profesores, etc.—, tanto en general como en el caso ecuatoriano de la década estudiada, tienen determinada posición en el campo según los capitales que tengan en su haber y con relación a los demás agentes en el campo; es decir, que existe una jerarquía de los capitales. El capital simbólico —relacionado directamente a la práctica artística y que consiste en el reconocimiento— es el que en este caso tiene la jerarquía necesaria para la integración de un artista en el campo artístico, dado que los mundos del arte y sus diferentes agentes así lo posibilitan.

Un capital es «el factor eficiente en un campo dado, como arma y como apuesta; permite a su poseedor ejercer un poder, una influencia, por tanto, existir en un determinado campo».⁹⁶ Los agentes poseen diferentes tipos de capital y cada capital en distintos porcentajes. A partir de este repertorio de capitales, los agentes se van posicionando en el campo y estableciendo la fuerza que pueden ejercer, lo que a partir de ella pueden conseguir y cómo pueden comportarse.⁹⁷ En relación con este punto, se da la otra imbricación con el campo; dependiendo de los capitales que posean, los agentes van moviéndose en distintas direcciones dentro del mismo, y a la vez van constituyéndolo, dándole forma y contenidos. Esta, además, se trata de una transformación permanente, que forma parte de la dinámica de la constitución del campo artístico, en cuyo seno tanto agentes como capitales, con el tiempo, podrían ocupar nuevas posiciones o cobrar nuevos pesos, respectivamente.

95 Bourdieu, «Las finalidades de la sociología», 68.

96 *Ibíd.*, 65.

97 *Ibíd.*

LOS MUNDOS DEL ARTE: ACTORES DESTACADOS, INSTITUCIONES DE FORMACIÓN Y DE EXPOSICIÓN

Para adentrarse y entender el momento de las artes plásticas locales que se gesta y consolida entre 1930 y 1940, hay que reconocer la incidencia en este proceso de la llamada posteriormente Generación del 35, también identificaba como «joven generación» por ellos mismos, como escribió José Alfredo Llerena en la década de 1930. Llerena defendía con vehemencia el «arte de una joven generación», que estaba representado por el SEA, cuyo cometido era defender la cultura «de los factores de oscuridad que la amenazan».⁹⁸ En el texto, no precisa cuáles son esos factores, pero se puede inferir que uno de ellos es el *statu quo* artístico. El crítico continúa: «Varios miembros del Sindicato concebimos la idea, cierto día, de establecer un salón anual de artes plásticas, un salón que fuera libre. Y que, por esto mismo, no ponga limitaciones en ninguno de sus extremos. De suerte que, será siempre, un punto de encuentro del libre juego de los temperamentos».⁹⁹ Además, a propósito del Salón de Mayo, aporta con información para entender la relación entre artistas y crítica, en la época: «Nuestras impresiones [...] son halagadoras. Conocemos ampliamente a todos los expositores y aun hemos vivido sus mismos ideales».¹⁰⁰ Y Eduardo Kingman, miembro insigne de dicha generación, también hace explícita esta autoidentificación en un artículo titulado «Arte de una generación», publicado en 1973 en una revista universitaria.¹⁰¹

Según las investigaciones de Hernán Rodríguez Castelo, son artistas nacidos entre 1905 y 1918 quienes irrumpirán desde mediados de la década de 1930 en la escena plástica con fuerza. Rodríguez Castelo considera como «adelantados» a este grupo a Pedro León, Camilo Egas y José Abraham Moscoso.¹⁰² Si bien antes de la década de 1920, desde 1909, por ejemplo, Egas ya estaba haciendo del indio su personaje central y así dando visibilidad a un tema conflictivo para la sociedad ecuatoriana,

98 Alfredo Llerena, «Primer Salón de Mayo: Arte de una joven generación». *Los Andes, Semanario de cultura*, n.º 7 (1939): 7-8.

99 *Ibíd.*, 7.

100 *Ibíd.*

101 Kingman, «Arte de una generación», 43-58.

102 Rodríguez Castelo, *El siglo XX*, 9.

en lo que al parecer era un intento de hacer justicia a las «mayorías humanas irredentas»,¹⁰³ el resto del ambiente artístico nacional estaba más bien dedicado a un arte de carácter académico y costumbrista,¹⁰⁴ del gusto burgués del medio,¹⁰⁵ con una función más que nada decorativa, en algunos casos, y que tuvo mucha fuerza en las décadas anteriores a la de 1930.¹⁰⁶ Cuando dice «gusto burgués del medio», Rodríguez Castelo puede estar refiriéndose a la preferencia de las clases altas que adquirirían obras bucólicas y estéticamente agradables, que no las confrontaban con los temas políticos y conflictivos del momento. «En el paraíso del arte deshumanizado no entran los indios dolorosos y reales de nuestros jóvenes pintores», sostenía Carrión.¹⁰⁷

El carácter académico del cual habla Rodríguez Castelo y que señala como un defecto, aunque no tiene que ser comprendido necesariamente así, puede ser mejor explicado con el ejemplo de lo que pasó con la obra *El carbonero*, de Kingman, cuando la presentó a concurso en el Mariano Aguilera en 1935. La pintura de Kingman, por ejemplo, no encajaba en los criterios de proporción y cromática que los coleccionistas y/o conocedores de la plástica estaban acostumbrados a ver. Benjamín Carrión registró este desencuentro de criterio entre las expectativas académicas del jurado y la obra que presentó el pintor lojano al certamen. «El brazo largo, excesivo, poderoso, pero fatigado y doliente de *El carbonero*, de Kingman, nos entrega también la tragedia del hombre. No

103 Ribadeneira, «La moderna pintura», 101-13.

104 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, «Simbolismo y modernismo en Sudamérica: Algunas historias reseñables (1895-1925)», en *Alma mía: Simbolismo y Modernidad. Ecuador 1900-1930*, eds. y coords. Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Quito: Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito, 2014), 47. En este artículo, Gutiérrez Viñuales menciona a Camilo Egas y a Víctor Mideros como dos artistas a los que correspondía el «imaginario costumbrista propio de las primeras décadas del XX en nuestro continente».

105 Rodríguez Castelo, *El siglo XX*, 13.

106 Alexandra Kennedy Troya, «Modernidad y gestos simbolistas en la cultura visual ecuatoriana», en *Alma mía: Simbolismo y Modernidad. Ecuador 1900-1930*, eds. y coords. Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Quito: Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito, 2014), 99. Kennedy se refiere a «la pintura decorativa introducida en Ecuador por Paul Bar», en cuya línea ubica algunas obras de Víctor Mideros, como *Indias*, de 1920.

107 La cita se encuentra en el ensayo «La humanización del Arte», incluido en *Benjamín Carrión: Ensayos de arte y cultura*, ed. Raúl Pacheco CCBC, (2007), 150.

hay en Eduardo Kingman la minúscula pequeñez del detalle, ni menos aún la minúscula pequeñez de la intención».¹⁰⁸

Carrión se refería duramente a los parámetros que aplicó el jurado para no considerar la obra de Kingman para el premio: «El canon estrechamente académico, que confunde la pintura [...] con la fotografía a mano, reproductora doméstica de exactitudes y de parecidos, vistos con mirada que no interviene y no domina: que simplemente cuenta el fenómeno físico».¹⁰⁹ Y concluye que el pintor, al no cumplir con los rigores de las proporciones, por ejemplo, lo que hace es apelar a «la significación de mensajes de ideas, vinculándolas a una parte del cuerpo humano o del paisaje».¹¹⁰ También Kingman tenía una opinión sobre lo que significaba ser académico en esos años: «Subsistía el realismo académico, retórico y frío, divorciado de la verdadera realidad, extraído solamente de las brumosas imágenes del taller».¹¹¹

Antes de entrar en el detalle de la interacción y las dinámicas de los mundos del arte local en el contexto de la etapa estudiada, se hará una breve referencia a lo que se comprende por realismo social, fundamental para el análisis del arte y el momento político de la época a escala internacional. Esta corriente artística, a su vez, enmarca al indigenismo. En ambos se aplicaron las artistas estudiadas en esta obra y sus colegas. Como señala Paul Wood en un artículo del catálogo de la exposición *Encuentro con los años 30*, realizada en el museo español Reina Sofía entre 2012 y 2013, el realismo era una corriente que se practicaba de diversas formas y con distintos objetivos en varios lugares del mundo en esa época: Estados Unidos, Rusia y América Latina.¹¹²

Wood hace una descripción breve de lo que representaba y a lo que respondía el realismo social. En todas partes donde se practicaba, tendía a relacionarse con un arte revolucionario, que pretendía ser «adecuado, proletario o socialista», es decir, alineado con las propuestas de la

108 Benjamín Carrión, «El premio Aguilera, desierto», en *Benjamín Carrión: Ensayos de arte y cultura*, ed. Raúl Pacheco (Quito: CCBC, 2007), 126-7.

109 *Ibíd.*, 126.

110 *Ibíd.*

111 Kingman, «Arte de una generación», 44-5.

112 Paul Wood, «Realismo y realidades», en *Encuentros con los años 30*, ed. María Luisa Blanco (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013), 45.

izquierda.¹¹³ En el contexto político europeo, que se debatía entre el fascismo y el socialismo, además de sufrir una crisis capitalista en la década de 1930, «la demanda de un realismo social, o incluso “socialista”, en el arte encontró eco entre muchos artistas».¹¹⁴ Wood explica que estos «se sintieron llamados a participar como artistas en lo que se presentaba a sí mismo como un movimiento plausible de alcance mundial a favor de la justicia social».¹¹⁵ Este mismo tipo de motivación convocó a los artistas ecuatorianos que plegaron al realismo social, como lo evidenciaban sus obras, que cada vez más reproducían las precarias condiciones de vida del indígena, del negro, del obrero.

Andrea Moreno Aguilar, en su estudio sobre Eduardo Kingman, muestra que, en la década de 1930, la plástica se sumó al «cuestionamiento social» que había empezado a darse a partir de la década de 1920 en diferentes áreas.¹¹⁶ Kingman, al igual que sus compañeros de generación, lo hizo «desde el discurso de denuncia social»¹¹⁷ con el indio o montuvio y el obrero o trabajador como motivo central de representación.¹¹⁸ Moreno Aguilar apunta que la intención era generar reflexión por medio del arte sobre la necesidad de la construcción de una identidad ecuatoriana; una identidad que ya no se erigiría sobre la hispanidad sino sobre las raíces indígenas y daría visibilidad a los sectores marginados.¹¹⁹ «Dentro del realismo social, Kingman se alineó desde la veracidad en la denuncia social hasta lo humilde en lo cotidiano, con identidad propia que es lo que buscó a lo largo de su carrera, y que es lo que experimentó y consolidó».¹²⁰

Un texto de Alfredo Chaves, titulado «Nuevas reflexiones sobre la cultura», publicado en la revista del SEA, en el número de abril de 1939, muestra qué línea ideológica sostenía los idearios de los jóvenes artistas ecuatorianos de esa década. Chaves sostiene que «vivimos la

113 *Ibíd.*

114 *Ibíd.*, 46.

115 *Ibíd.*

116 Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman Riofrío (1913-1997)* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2010), 42.

117 *Ibíd.*

118 *Ibíd.*, 45.

119 *Ibíd.*, 48.

120 *Ibíd.*, 49.

profunda hora de la creación de una sociedad nueva [...]. Esta honda transformación social se está haciendo mediante el derrumbamiento de una sociedad vieja, que al desvastarse [sic] ocasiona el doloroso crujir de su cultura». ¹²¹ El autor, además, se asume a sí mismo como un testigo directo del fin de una era de privilegios solo para una minoría dentro de la sociedad; minoría que identifica como reaccionaria y conservadora, y que él cree que ha decidido defenderse de «la incontestable insurgencia social». ¹²² Va más allá y avizora ya los frutos de la lucha que ha emprendido esta generación cuando asegura que «la sociedad nueva en que se hallan empeñados los hombres jóvenes con su pujante mentalidad revolucionaria, edificará las bases de una cultura propia, capaz de servir eficazmente los intereses humanos de su generación, bastante bien precisados en sus postulados de justicia social». ¹²³

La caracterización del indigenismo, como categoría, que hace la investigadora estadounidense Michele Greet es de utilidad también para situar la comprensión de la misma en el marco de esta investigación. A grandes rasgos, Greet sostiene que el indigenismo es una tendencia intelectual panlatinoamericana que denuncia la explotación política y económica de la población indígena del continente. ¹²⁴ Greet reconoce la complejidad del término, por la ambigüedad en la que puede caer; y además hace explícita la falta de un acuerdo generalizado respecto de las connotaciones del mismo. ¹²⁵ Es pertinente señalar dos características importantes de la categoría indigenismo en palabras de la historiadora del arte peruana Natalia Majluf. Por una parte, su carácter internacional, pues cobró vida de forma simultánea tanto en México como en los países andinos, con lo cual adquirió esta cualidad. ¹²⁶ El otro punto es el

121 Alfredo Chaves, «Nuevas reflexiones sobre la cultura», *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, n.º. 4 (abril de 1939): 69.

122 *Ibíd.*, 70.

123 *Ibíd.*, 71.

124 Michele Greet, *Beyond National Identity: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2009), 1.

125 *Ibíd.*

126 Natalia Majluf, «El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa», en *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, eds. Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México —UNAM— / Instituto de

lugar de enunciación: a cargo de la intelectualidad.¹²⁷ Como se ve en el texto de Chaves y la investigación de Greet, a través del indigenismo de tendencia realista social, los intelectuales asumen responsabilidad por los menos favorecidos e históricamente maltratados:

El sentimiento indigenista —el compromiso de terminar con la explotación social y económica de los americanos originarios— comenzó a emerger en México y en los Andes a finales del siglo XIX e inicio del XX, pero la palabra indigenismo no apareció en los escritos sobre las condiciones de los pueblos autóctonos hasta 1925. Mientras el haberle dotado de un nombre a este fenómeno marca el crecimiento de una conciencia transnacional de la situación de los grupos indígenas de la región, también era una señal de cómo las élites intelectuales estaban estableciendo los parámetros que cambiarían esta situación.¹²⁸

El arte también tenía un propósito en la construcción de un Estado «civilizado» que se enrumaba hacia el progreso. En su investigación comparativa sobre indigenismo en los casos peruano y mexicano, Majluf aporta con una visión crítica, que desmitifica a esta corriente como la punta de lanza del desmarcamento del *statu quo*. Tras apuntar que el indigenismo «busca en lo indio una opción cultural» y que no es «una opción individualista sino un proyecto colectivo»,¹²⁹ Majluf sostiene que «el indigenismo no es una forma de escapar de la sociedad sino todo lo contrario, una forma de inscribirse y definirse dentro de sus parámetros».¹³⁰ La intención, entonces, era más bien empezar a formar parte de los proyectos de nación oficiales, en los distintos países en los

Investigaciones Estéticas, 1994), 611. En este artículo, Majluf reconfirma lo que sostiene Greet: durante la primera mitad del siglo XX, «el indigenismo se impuso como el principal discurso cultural en todos aquellos países latinoamericanos en donde las comunidades nativas forman la mayoría de la población pero no comparten el poder. El indigenismo marcó de manera decisiva el desarrollo artístico de países como Bolivia, Ecuador, Perú y México».

127 *Ibíd.*, 615. Majluf evidencia lo que ella llama la disyuntiva del indigenismo, con la cual es crítica, pues señala que en ningún momento el indigenismo implicó una acción significativa de integración del indio a la nación: «Lo único que se requiere para ser indigenista es no considerarse indio».

128 Greet, *Beyond National Identity*, 15. Traducción propia; en inglés, en el original.

129 Majluf, «El indigenismo en México», 616.

130 *Ibíd.*

que esta corriente se iba consolidando, y cada expresión indigenista tenía su propia manera de llevarlo a cabo.¹³¹

En el ámbito literario ecuatoriano, Agustín Cueva hizo una lectura del realismo de la década de 1930, remitiéndose a las teorías de Alejandro Moreano sobre la influencia del pensamiento marxista, combinado con el proyecto nacional e identitario de esa época, que llevó adelante «un singular movimiento intelectual» en Ecuador.¹³² Mientras, por una parte, Moreano concluye que: «La pintura indigenista y la literatura social fueron los grandes movimientos de la fundación cultural del Ecuador»;¹³³ por otra, Cueva complementa esta idea con una descripción de la consolidación de una identidad cultural:

Conflictos, lucha, violencia. Habría que añadir que expropiación y sobreexplotación. En efecto, desde *La mala hora* (1927) de Benítez [sic] hasta *El éxodo de Yangana* (1949) de Rojas, el grande y obsesivo tema es siempre el mismo: un capitalismo salvaje, aún realizando tareas de acumulación originaria, que avanza a sangre y fuego sobre todas las formas económicas, sociales y culturales previas, con una lógica implacable de despojo y avasallamiento.¹³⁴

Si bien estas ideas hablan de literatura, la plástica enmarcada en el realismo social, en esa década, perseguía objetivos y estéticas muy similares.

El análisis que realiza Agustín Cueva se apega a lo que he identificado como arte con vocación social que se consolidó a partir de la década de 1930, tanto en la literatura, la plástica, como en el resto de las artes:

[L]a narrativa de los años 30 y 40 no sobresale por su perfección técnica ni por su refinamiento artístico, sino por ser una escritura [...] altamente expresiva e impugnadora de todas las formas anteriormente dominantes. Además, es parte integrante e integradora de un proyecto global de creación de una cultura nacional y popular [...]. De ahí que esa literatura no solo recupere lo indio y lo montubio [sic], sino prácticamente todos los elementos de nuestro disperso ser popular.¹³⁵

131 *Ibíd.*

132 Agustín Cueva, *Literatura y conciencia histórica en América Latina* (Quito: Letraviva / Planeta Ecuador, 1993), 125.

133 *Ibíd.*

134 *Ibíd.*, 128.

135 *Ibíd.*, 134.

ESPACIOS DE FORMACIÓN Y SOCIABILIDAD Y EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO

La Escuela de Bellas Artes en Quito era «parte generadora de un proceso que transforma tanto la faz, como la organización interna y el tejido social urbano»,¹³⁶ como lo propone la investigación de Mireya Salgado y Carmen Corbalán. Dentro de la lógica del «arte como motor de la sociedad», Salgado y Corbalán ven a la Escuela como una de las «piezas insustituibles del gran rompecabezas de la nación. Una nación moderna, progresista y civilizada no podía concebirse sin un arte y una música nacionales, unos artistas que pudieran representar simbólicamente esa nación, y unas obras en la que los ciudadanos pudieran reconocerse como parte de una comunidad».¹³⁷ Es decir, que era parte del proyecto civilizatorio estatal de inicios del siglo XX —que es el período estudiado por las investigadoras—, que se prolongó varias décadas más. Además, la academia es uno de los actores decisivos de los mundos del arte, de acuerdo con los parámetros de Becker.

En relación con su papel en la consolidación de la identidad nacional, Salgado y Corbalán apuntan cómo a través «de la Escuela de Bellas Artes, la revista, las exposiciones anuales, etc. se van aportando imágenes de lo que debería constituir lo propio. El arte nacional se postula como unitario y homogéneo, en el esfuerzo de construir una unidad en un país que atravesaba tiempos convulsos».¹³⁸ Es ese modelo de arte el que empezó a ser cuestionado por los estudiantes, cuyas inquietudes estaban dirigidas a las condiciones sociales y políticas del momento. Este proceso bien podría leerse como una ruptura provocada por la Generación del 35, en un contexto más amplio que el plástico, pues abarcaba también a los escritores. Esto hizo posible el surgimiento de un nuevo momento en el incipiente campo artístico local porque había nuevos motivos, estéticas y sentidos en el arte nacional.

Como espacio central de formación en artes plásticas en el país, la Escuela de Bellas Artes tenía protagonismo, incluso cuando acusaba varias carencias materiales y conceptualmente también estaba siendo

136 Mireya Salgado y Carmen Corbalán, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX* (Quito: Instituto de la Ciudad, 2012), 6. <http://archivohistorico.quito.gob.ec/index.php/publicaciones/investigaciones/29-la-escuela-de-bellas-artes-en-el-quito-de-inicios-del-siglo-xx>

137 *Ibíd.*, 10.

138 *Ibíd.*, 85.

cuestionada.¹³⁹ Con sus altos y bajos, en la década de 1930, no dejó de ser el engranaje alrededor del cual se gestaba la institucionalidad del arte en el país con unas nuevas características. De alguna manera, esta joven generación de artistas plásticos que, en parte, nació en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de Quito, estaba buscando un arte nacional, en el cual expresar una identidad con una carga política muy explícita. El surgimiento del indigenismo de corte social realista ocurrió en esta época, más de dos décadas después de la creación de la Escuela; institución que a medida que los tiempos y objetivos políticos iban cambiando, se iba adaptando a esas nuevas necesidades del proyecto de nación, en constante pugna.

La política era un factor fundamental. Las notas de prensa de la época muestran que la política estaba muy entrelazada con las artes; la literatura y la pintura, principalmente. Tanto el latifundismo serrano, encarnado en Neptalí Bonifaz (candidato a la Presidencia en 1931), como la oligarquía costeña trataron de tomar el poder, lo cual generó fricciones en la sociedad, que acababa de pasar por la Revolución Juliana, que propugnaba la justicia social. Enrique Ayala Mora caracteriza a la década de 1930 como una época de presencia caudillista. José María Velasco Ibarra (1934-1935), por ejemplo, encarnaba «una nueva fórmula de alianza oligárquica».¹⁴⁰ Tras su gobierno, llegó el de Federico Páez (1935-1937), recordado por sus políticas represoras, sobre todo al final de sus dos años en el poder. Cuando este llegó a la Presidencia, su discurso plegaba al ideario socialista y creó la Caja del Seguro Social de Empleados Privados y Obreros en 1936 (hoy el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social, IESS) y estableció el salario mínimo,¹⁴¹ pero luego se alejó del mismo. Cuando declaró: «Evolución social, sí; revolución

139 Trinidad Pérez, «El arte moderno en el Ecuador: autonomía e institucionalidad», en *Testigo del siglo: El Ecuador visto a través del Diario EL COMERCIO*, ed. El Comercio (Quito: El Comercio, 2006), 419. Pérez sintetiza la importancia de la Escuela Nacional de Bellas Artes en estas funciones: «[P]roveyó de la infraestructura necesaria para el desarrollo profesional del arte: formación, exposiciones, valoración y difusión. Y es esta infraestructura la que creó las condiciones de posibilidad para el desarrollo del arte moderno en el Ecuador».

140 Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador*, 102.

141 Wikipedia. «Federico Páez Chiriboga». *Wikipedia*. Consultado 17 de junio de 2017. https://es.wikipedia.org/wiki/Federico_P%C3%A1ez_Chiriboga.

social, no»,¹⁴² se quedó sin el apoyo que los militantes socialistas y comunistas le habían dado. La década de 1930 fue muy inestable políticamente; después de Páez, asumieron el poder Alberto Enríquez Gallo, Aurelio Mosquera Narváez y Carlos Alberto Arroyo del Río. Mosquera Narváez declaró querer neutralizar la «amenaza izquierdista».¹⁴³

En este contexto, el realismo social registra sus inicios. Según Rodríguez Castelo, la novela *Huasipungo*, de Jorge Icaza, de 1934, da inicio a la corriente, pero una autora actual como Martha Cecilia Rodríguez Albán, apunta que la irrupción de *Los que se van*, en 1930, empezó a trazar el camino del realismo social en la literatura. En cualquier caso, el clima social favorable a esta corriente empezó a constituirse algunos años antes. A criterio de Rodríguez Castelo, tras la matanza del 15 de noviembre de 1922,¹⁴⁴ operaron cambios significativos en la sociedad, los mismos que se evidenciaron, por ejemplo, en la Revolución Juliana en 1925 y la conformación del Partido Socialista Ecuatoriano en 1926. En el ámbito cultural, entre 1913 y 1924, se crearon varias instituciones. La Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes en 1913 o el Premio Mariano Aguilera en 1917, por ejemplo.¹⁴⁵ De 1930 a 1950, florecieron movimientos intelectuales y artísticos vinculados a la problemática social.¹⁴⁶ En 1937, se crearon el SEA, en Quito, y la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes (SAEI), en Guayaquil, correspondiendo con los tiempos de la nueva literatura y la nueva pintura.¹⁴⁷ La SAEI agrupaba a los artistas plásticos que reivindicaban el componente cultural

142 Efraín Avilés Pino, «Ingeniero Federico Páez». *Enciclopedia del Ecuador*. Accedido 17 de junio de 2017. <http://www.encyclopediadeecuador.com/personajes-historicos/ing-federico-paez>.

143 Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador*, 102. Entre 1930 y 1940, la inestabilidad política fue enorme y una de sus manifestaciones fue la alta rotatividad en la Presidencia de la República; Ecuador tuvo 15 presidentes en esa década: Isidro Ayora, Luis Larrea Alba, Alfredo Baquerizo Moreno, Carlos Freile Larrea, Nephtalí Bonifaz, Alberto Guerrero Martínez, Juan de Dios Martínez Mera, Abelardo Montalvo, José María Velasco Ibarra, Antonio Pons, Federico Páez, Alberto Enríquez Gallo, Manuel María Borrero, Aurelio Mosquera Narváez, Carlos Alberto Arroyo del Río, Andrés F. Córdova y Julio Enrique Moreno.

144 Con la represión violenta de una protesta popular de trabajadores organizados en Guayaquil, que dejó un número indeterminado de muertos.

145 Cevallos García et al., *Historia del arte ecuatoriano*, 4.

146 *Ibid.*

147 Ribadeneira, «La moderna pintura», 26-7.

«hispano-afro-indio», lo cual ampliaba el repertorio étnico y de clase representado desde la plástica.¹⁴⁸ Calderón, por ejemplo, fue partícipe de este grupo, como su tesorera.¹⁴⁹

Desde finales de la década de 1920 entra en escena un arte con mayor contenido social y crítico.¹⁵⁰ En todas estas agrupaciones y iniciativas se pueden empezar a ver los signos de la conformación de una clase intelectual. La investigación de Martha Cecilia Rodríguez Albán sobre la Casa de la Cultura y su papel político a mediados de la década de 1940, caracteriza a este grupo intelectual al que adscribían, desde mediados de la década de 1930, las artistas objeto de este estudio. Lo primero es su afiliación ideológica de izquierda que «buscaba que se incluyera a los grupos subalternos en esta comunidad imaginada», dice Rodríguez Albán para referirse al proyecto de nación que proponía esta ala intelectual, porque también existía una intelectualidad de derecha a la que esta se contraponía.¹⁵¹ Ambas facciones se proponían la construcción de lo nacional. En este empeño, la investigadora evidencia cómo desde la noción de mestizaje como «elemento sociocultural unificador» se apoyaba la construcción de un Estado incluyente que se hallaba en la tarea de definir el ser «nacional»: «Qué era lo nacional daba pie a un intenso debate en el espacio público cultural del Ecuador».¹⁵²

De hecho, Kingman, quien fuera figura clave del ala intelectual de izquierda, al iniciar «Arte de una generación», se identifica como parte de un grupo que entró en pugna con la institucionalidad establecida para empezar a dar forma a un nuevo campo del arte usando «los instrumentos culturales de los que cada cual se hallaba provisto».¹⁵³ El objetivo era desvincularse de lo que era considerado arte hasta ese momento: «Todo movimiento cultural que ha dejado alguna huella significativa ha nacido con una consigna: romper el hecho establecido, destruir cuanto de falso tuviere lo anterior a su alumbramiento, y partir

148 Juan Hadatty Saltos, *Alba Calderón de Gil* (Guayaquil: Dirección Cultural Regional, 2008).

149 *Ibíd.*

150 Cevallos García, *Historia del arte ecuatoriano*, 6.

151 Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador*, 24.

152 *Ibíd.*

153 Kingman, «Arte de una generación», 43.

de bases inéditas donde no se encuentre parentesco alguno con sus antepasados». ¹⁵⁴ Esta frase da cuenta de los enfrentamientos culturales y artísticos que tuvieron lugar en aquellos años. La situación política lo demandaba, según Kingman. «Alrededor del año 30, un viento de renovación soplabla por todos los rincones de América, sintiéndose un intuitivo afán de liberación de un romanticismo tardío». ¹⁵⁵

Durante los años en los que estas tensiones tenían lugar, se daban debates sobre la calidad de la enseñanza artística. Lo ejemplifica la carta que el 22 de agosto de 1939 envió el profesor y crítico de arte Guillermo Latorre a diario *El Comercio* en la que señalaba la baja calidad de la formación que se estaba impartiendo en la Escuela de Bellas Artes y cómo esta se evidenciaba en el fracaso del concurso Mariano Aguilera. La escribió como una respuesta al pintor Víctor Mideros, quien en una entrevista el 17 de agosto previo se había quejado de la falta de disciplina de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes; institución en la cual era profesor para ese momento. Para Mideros, la indisciplina era el resultado de la politización, en desmedro de la técnica y la calidad. Latorre le respondió que era precisamente la férrea disciplina que aplicaba la Escuela de Bellas Artes la que producía esa pobreza artística que se había evidenciado en el último concurso Mariano Aguilera (1939), que además había tenido una baja convocatoria de artistas y de público. «La exposición Mariano Aguilera de este año, no es sino la comprobación del error de aquella escuela de pintura que negamos ayer y la rechazamos hoy. Porque fácilmente se puede reconocer el origen, la fuente de donde vienen estos productos. Y sin querer llegar a más categóricos comentarios, hacemos votos porque el fracaso que significa este salón sirva para liquidar la posición de esa escuela de pintura mal fundada». ¹⁵⁶

154 *Ibíd.*

155 *Ibíd.*, 44.

156 Guillermo Latorre, «Exposición Mariano Aguilera: Dos comentarios artísticos», *El Comercio*, 22 de agosto de 1939, 2. En este mismo texto Latorre responde a una carta enviada por Wilson Córdova en la que este se quejaba del mural que Camilo Egas expuso en la Feria Mundial de Nueva York ese año, porque dice que hace quedar mal al país al mostrar «indios famélicos», como si todo Ecuador estuviera representado en esa imagen; Latorre le dice que ha hecho el ridículo con su queja, pues no comprende de arte.

Mideros y su obra representaban, para la sociedad y el arte de ese momento, los valores sociales y artísticos de un grupo social tradicional que era seguidor y auspiciante de su obra. Conocido «como el “beato laico”», según Alexandra Kennedy, Mideros «resultó un revolucionario de la imagen y de los espacios religiosos y civiles a los que literalmente inundó con sus monumentales series de cuadros». Además «integró, en parte de su obra, imágenes y fases contra el bolcheviquismo y el materialismo». ¹⁵⁷ Es evidente que Víctor Mideros encarnaba una posición política y estética ubicada en las antípodas de la nueva generación de artistas.

«Diríase que pretendió que su propuesta estética tuviese fuertes implicaciones sociales y políticas de corte conservador que contrarrestasen el laicismo social propuesto por el Liberalismo». ¹⁵⁸ Así, Mideros sería uno de los representantes más visibles y activos del «neocatolicismo», en el ámbito cultural. ¹⁵⁹ El pintor imbabureño se volvió pronto uno de los voceros del discurso artístico oficial, pues además de ganar en siete ocasiones el Mariano Aguilera, la «católica burguesía de Ecuador y Colombia consumió con avidez su figurativa obra llena de color y efectos visuales». ¹⁶⁰ Algunos de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la década de 1930 afines a la ideología de izquierda y anticlericales entraron en pugna con Mideros, quien era su profesor y director.

Esta polémica y otras dejan ver que estaba en disputa la hegemonía artística, que tenía en el epicentro a la Escuela de Bellas Artes. Este tipo de conflictividad estaba ocurriendo también en otros países y de ella participaban también artistas mujeres. Desde inicios del siglo XX, las artistas encontraron en las causas políticas socialistas un espacio donde albergarse para crear. «Enardecidas por los acontecimientos mundiales, durante las primeras décadas del siglo, muchas mujeres artistas ponen su talento al servicio de una causa política. Sobre todo en Alemania y en Rusia». ¹⁶¹ La función social del arte, particularmente después de la Revolución Rusa de 1917, cobró fuerza. En Ecuador, tras la Revolución

¹⁵⁷ Kennedy, «Modernidad y gestos simbolistas», 89.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, 89-90.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, 102.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, 103.

¹⁶¹ Higonnet, «Mujeres, imágenes y representaciones», 411.

Juliana, se reactivaron antiguos anhelos y consignas, como la justicia social, y se generaron nuevos ideales en comunión con el socialismo que entró en el país. El Partido Socialista Ecuatoriano se fundó en 1926,¹⁶² al siguiente año de la Revolución Juliana.

Las mismas preocupaciones sociales convocaban a intelectuales, artistas y políticos ecuatorianos, como dejan ver los comentarios emitidos por Benjamín Carrión a finales de la década de 1940, evocando lo ocurrido desde la década de 1930. O los que Kingman articula desde el recuerdo. «Trópico y páramo, indio y montuvio, hermanos de un mismo dramático vivir constituyeron la esencia de una obra conmovedora por lo fuerte, humanamente sincera, lindante con los límites de la violencia».¹⁶³ Aunque Kingman se refiera en este caso más a la obra de los escritores de la década de 1930, igualmente son los temas que aborda la plástica en esos mismos años. «Ha tocado a los artistas, al decir de Carrión, “hacer ante el mundo la denuncia de la existencia del indio ecuatoriano”».¹⁶⁴ Sin embargo, esta «denuncia» de la que hablaba Carrión no sería fácil, porque existía una estructura establecida bajo otros parámetros. Carrión criticaba, en un artículo publicado el 19 de agosto de 1935 en diario *El Día*, a quienes él consideraba autoproclamados dueños de la institución arte, a los que acusaba de no dejar surgir los nuevos intentos estéticos y conceptuales: «Nos hallamos a una distancia astronómica de México y Perú, en el plano pictórico. No por falta de nuestros artistas: por el enrarecido, por el mefítico ambiente que los estancadores y distribuidores oficiales del talento —en arte, en historia, en política, en diplomacia— les han deparado. Por la entronización oficial del mal gusto, del pequeño mal gusto».¹⁶⁵

En la pugna que precedió al nacimiento de un nuevo momento de los mundos del arte local se trataba de imponer un arte en sintonía con el infortunio de las clases populares ecuatorianas para contraponerse al «arte deshumanizado».¹⁶⁶ Por contraste, «arte humanizado» habría sido entonces un arte de corte social que, de acuerdo a Kingman,

162 Ayala Mora, *Resumen de historia del Ecuador*, 100.

163 Kingman, «Arte de una generación», 46.

164 Pacheco, *Benjamín Carrión. Ensayos de Arte*, 27.

165 *Ibíd.*, 125.

166 *Ibíd.*, 150.

en ese momento no encontraba el cauce por dónde encaminarse de forma clara y se mantenía como una «inquietud lacerante» que no hallaba la fórmula para expresarse literaria y plásticamente.¹⁶⁷ El temor de entonces era, según relata el pintor, no superar la hegemonía del realismo académico; contra la que Kingman luchó hasta posicionar sus ideas y su estética como válidas, mientras se constituía él mismo en un referente.¹⁶⁸

En 1938, la revista del SEA reproduce el discurso de Armando Solano, a propósito de una exposición de Eduardo Kingman ese año en Bogotá. Entre otros elogios a su técnica y su posición política frente a la condición del indio en el continente, Solano apunta: «Kingman asume resueltamente una postura social en su rumbo artístico [...] no es un aficionado ocioso, a caza de motivos agradables y fáciles, sino un militante de las ideas avanzadas, un obrero de esta ardua construcción equitativa en que nos empeñamos muchos».¹⁶⁹ Y en alusión a la pugna por la hegemonía que se da en el ámbito artístico, Solano continúa: «Pero la misión social del arte se está generalizando aun en los medios más tradicionalmente amigos de la finura insustancial y de la cómplice insinceridad. No hay derecho para que el escritor o el artista se sustraigan a esta lucha a muerte entre dos conceptos radicalmente opuestos de todas las faces [sic] de la vida».¹⁷⁰

El enfrentamiento fue áspero, como se puede constatar a través de la revisión de la prensa nacional de esos años y como Kingman relata:

se produjo una insurgencia tanto en Quito como en Guayaquil. La nueva corriente nació mirando limpiamente todo cuanto se hallaba alrededor, todo cuanto el país ponía a disposición del artista. Es verdad que en su aspecto formal la obra inicial se hallaba influida de las realizaciones mexicanas. Es verdad también que en sus comienzos mostrábase balbuceante, puesto que viose precisada a deshechar las enseñanzas académicas, lo cual obligaba a crear un lenguaje diferente que convertía al artista casi en un

167 Kingman, «Arte de una generación», 44.

168 Pacheco, *Benjamín Carrión. Ensayos de arte*, 16-7. Carrión dice: «La aparición de Kingman —al que hay que unir siempre a Diógenes [Paredes]— fija un momento cierto de afirmación de la pintura nacional».

169 Armando Solano, «Kingman, pintor realista». *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas*, n.º 3 (septiembre de 1938 a febrero de 1939): 2.

170 *Ibíd.*

autodidacta, pese a que todos habían seguido cursos en escuelas de artes plásticas. Pero se había logrado la unidad emocional del descubrimiento de una evidencia social, del hombre en medio del paisaje ecuatoriano y en su traspaso a la obra plástica se ponía toda la fuerza contenida como un torrente desbordado por todos los cauces de la sensibilidad, para desenvocar [sic] en un arte de protesta con hondo sentido de nacionalidad.¹⁷¹

La institucionalidad del arte local —expresada en Ecuador en la década de 1930 en la academia, la crítica realizada en la prensa y en los espacios de exposición y concurso— dejaba ver, por otra parte, algunos signos de su fragilidad y de la permanente precariedad en la que se desarrollaban las artes. Lo cual, posiblemente, servía también de caldo de cultivo para un sinnúmero de desencuentros y pugnas entre los diferentes actores de la escena plástica.

LAS CRISIS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES Y DEL MARIANO AGUILERA

Para la década de 1930, la Escuela de Bellas Artes y el concurso Mariano Aguilera se habían constituido en los dos espacios vertebrales de la plástica local. Ambos, asimismo, pasaron por varias dificultades durante la década de 1930: el desprestigio y los apuros económicos eran la tónica. A finales de esa década, el Mariano Aguilera había perdido brillo frente a un naciente Salón de Mayo que, en cambio, era elogiado por la crítica y visitado por el público en general. Como se verá en las siguientes páginas, el Salón de Mayo, establecido en 1939, por los miembros del SEA, cubrió las expectativas del momento artístico que vivía el país, principalmente desde mediados de la década de 1930. El Salón de Mayo se posicionaba como contrario a la oficialidad y no entregaba un premio económico.¹⁷² Tanto este salón quiteño como el Salón de Octubre, creado en Guayaquil el mismo año, eran proyectos generados por grupos independientes de artistas, escritores e intelectuales en los que participaban activamente Calderón y Paz y Miño.

Kingman, quien era uno de los artistas más activos y representativos del SEA, también participó, desde su primera edición, en el Salón de Mayo y fue implacable con el Mariano Aguilera en su texto de 1973:

171 Kingman, «Arte de una generación», 47-8.

172 Este grupo era llamado indistintamente en la prensa Sindicato de Escritores y Artistas y Sociedad de Escritores y Artistas; su nombre oficial y como ellos se reconocían era como Sindicato de Escritores y Artistas.

«Alguna obra de verdadero valor podía verse ocasionalmente entre los confusos objetos de la exposición. Ese salón reflejaba el gusto vacilante de una época, vagamente confundida entre lo realmente artístico y lo artesanal, que hacía notar ya la necesidad de una toma de conciencia y la definición de los objetivos».¹⁷³

Pero el Mariano Aguilera también fue muy criticado en la década de 1930. Los comentarios críticos de diversos periodistas o conocedores de arte que reseñaban cada año el salón, tanto en *El Comercio* como en *El Día*, evidenciaban la evolución de la crisis de este certamen. *El Comercio*, por ejemplo, publicó al menos una nota desfavorable sobre el Mariano Aguilera en 1931, 1932, 1933, 1938 y 1939; *El Día*, igualmente, dio cabida a por lo menos un artículo con crítica negativa sobre el Salón en 1930, 1931, 1935, 1937, 1940.¹⁷⁴ Los espacios que esta muestra tenía en ambas publicaciones a inicios de la década de 1930 fueron disminuyendo a medida que pasaba el tiempo, lo cual pudiera ser una señal de cómo iba decayendo la estima que se le tenía. Aunque esta merma en su cobertura también pudiera estar relacionada con factores no vinculados al arte como la convulsionada época que vivía Europa por la Guerra Civil Española y por el preludio de la Segunda Guerra Mundial, lo cual hizo que los periódicos dedicasen más espacios a este tipo de noticias. De hecho, *El Comercio* y *El Día* empezaron a dedicar dos y hasta tres páginas diarias, en lugar de la una habitual, a las noticias internacionales de guerra, a partir de 1935.

Fueren las que hayan sido las razones, la desestimación por el Mariano Aguilera como la exposición clave del mundo del arte ecuatoriano se dejaba ver en diversos comentarios. En 1930 se decía: «Exposición [...] indudablemente pobre y deficiente, al contrario de otros años».¹⁷⁵ En 1931: «El conjunto de la exposición deja mucho que desear, dada la pobreza y escasez de trabajos; pues parece que este año ha existido poco entusiasmo con los expositores».¹⁷⁶ Igualmente, lo que podría leerse

173 Kingman, «Arte de una generación», 47-8.

174 Como se pudo ver en una revisión exhaustiva de estos periódicos entre 1930 y 1940, dentro del período escogido.

175 *El Día*, «Por el arte y los artistas de esta legendaria ciudad», *El Día*, 31 de agosto de 1930, 1. La nota era una larga queja sobre la mala calidad del Salón.

176 *El Día*, «Ayer fue inaugurada la exposición de Arte Mariano Aguilera», *El Día*, 12 de agosto de 1931, 4.

como una crisis en desarrollo se evidenciaba en información más simple, que no pretendía ser crítica, pero que aportaba datos de la precariedad del concurso como: «El jurado calificador de la exposición Mariano Aguilera integrado por los señores Pedro Traversari, Luis del Campo y Guillermo Latorre, después de prolijo examen de las obras presentadas al certamen, las mismas que han sido escasas, y de escaso valor, ha declarado desierta la exposición», en 1938.¹⁷⁷ O una breve noticia de 1939 que aseguraba que el Mariano Aguilera se inauguraría al día siguiente sin falta, para disipar el temor de que no se fuese a abrir la exposición dadas las deficientes condiciones en las que estaba llevándose a cabo la muestra¹⁷⁸ y la poca respuesta que hubo de parte de los artistas.¹⁷⁹

Una noticia de inicios de agosto de 1939 aparecida en *El Comercio* da cuenta de ello al inferir que uno de los motivos para su abandono por parte de los artistas es el surgimiento del Salón de Mayo que, en su primera edición, acaparó todos los elogios y la acogida de artistas (razón por la cual peligraba que se declarase desierto el Mariano Aguilera) y público.¹⁸⁰ La misma nota elucubra otras razones por las cuales el Mariano Aguilera había ido apagándose, como la pequeña cuantía de los premios pecuniarios o el reglamento que, a partir de 1932, impedía participar a año seguido a los ganadores. Y señala su decaimiento paulatino, identificando un punto de quiebre en 1936. En esta inferencia que hace la nota sobre la aparición del Salón de Mayo como una consecuencia de la «decadencia» del Mariano Aguilera quizá se deba identificar una pista del proceso del surgimiento del nuevo momento en la institución arte: los artistas estaban rompiendo con el punto de hegemonía y habían creado un espacio propio, con nuevas reglas y nuevos actores.¹⁸¹

La Escuela de Bellas Artes era otra de las instituciones que acusaba una crisis en la década de 1930; de alguna manera, atada a la del

177 *El Comercio*, «Declara desierta la exposición Mariano Aguilera», *El Comercio*, 27 de agosto de 1938, 2.

178 Sin un sitio fijo de exposición, por ejemplo; y ese año se haría en las instalaciones del Liceo Fernández Madrid.

179 *El Comercio*, «La exposición Mariano Aguilera se inaugurará sin falta mañana», *El Comercio*, 9 de agosto de 1939, 14.

180 *El Comercio*, «Poquísimos artistas se han inscrito para la exposición Mariano Aguilera», *El Comercio*, 8 de agosto de 1939, 12.

181 *El Día*, «Por la Exposición Mariano Aguilera», *El Día*, 29 de agosto de 1938, 2.

Mariano Aguilera, que se nutría también de los trabajos de sus egresados. La gravedad de la situación de la institución ameritó, a finales de la década, un editorial de *El Comercio* —espacio por lo general reservado a asuntos políticos y económicos de envergadura nacional— en el cual se conminaba a la clase política y al público a dejar de concentrarse en la politiquería y pensar en la cultura y en las artes. Este llamado surge a propósito de un recuento de los apuros económicos que pasaba la Escuela, que era una de las pruebas de la falta de apoyo económico del Estado para con las artes.¹⁸² Cuatro años antes, en *El Día*, aparecía una nota, firmada por Feafa,¹⁸³ que criticaba los estrechos e inadecuados espacios donde se dictaba clase y se exponía. Pero sobre todo señalaba como negativo lo que allí se enseñaba: «academicismo» en lugar de arte moderno. «El arte tiene otra misión. Una misión vital y social, humana». Y ponía la obra de Diego Rivera como un referente para seguir.¹⁸⁴

Pasaban los años y la situación de la Escuela de Bellas Artes no variaba sustancialmente. En el discurso de inauguración de la muestra anual de la Escuela en 1938, el artista Pedro León, entonces director encargado, era explícito en su denuncia de la escasez que debían administrar para poder trabajar. «El presente año escolar ha sido, ante todo, año de prueba de ensayo de una nueva orientación más humana [...]; para lo cual ha sido preciso, primero, ahondar en los conocimientos y capacidades del alumnado y, segundo, saber de las crudas realidades de la indigencia en que vivía y aún sigue viviendo la Escuela, la que no posee, siquiera, una humilde casa adecuada a sus necesidades».¹⁸⁵ Luego de esta descripción, León pedía apoyo económico a los funcionarios presentes en la inauguración para cubrir las necesidades materiales de la Escuela.¹⁸⁶ Y añadía que tampoco había estímulos ni morales ni eco-

182 El Comercio, «Política y arte», *El Comercio*, 24 de julio de 1939, 4.

183 Feafa era el pseudónimo del crítico literario alicantino (España) radicado en Guayaquil, Francisco Ferrándiz Alborz.

184 El Día, «Exposición en la Escuela Nacional de Bellas Artes», *El Día*, 25 de julio de 1935, 3.

185 El Comercio, «Ayer se inauguró la Exposición de Bellas Artes», *El Comercio*, 1 de agosto de 1938, 4.

186 Era común que a estos eventos artísticos institucionales asistieran políticos, incluido el presidente de la República, según ha quedado registrado en las notas de prensa, en las que siempre se nombra a las personalidades de la política presentes.

nómicos para los profesores, que eran muy mal pagados, pues ganaban menos que un policía y un soldado por lo cual jamás les alcanzaría para comprar «alimento intelectual: libros».

Varios de esos profesores de los que hablaba León eran artistas plásticos, y algunos de ellos hoy son referentes de la historia plástica local, como Eduardo Kingman o Jaime Andrade Moscoso; ambos, contemporáneos de Calderón, Paredes y Paz y Miño. Los libros de matrículas de la Escuela proporcionan información administrativa que permite esbozar el ambiente en el plantel durante la década de 1930. Entre los profesores de esa época se contaban Luigi Casadio, quien fue fundamental en la enseñanza de la escultura; Víctor Mideros, figura insigne de la nueva pintura religiosa; o Eduardo Kingman, personaje clave del realismo social.

A través de los libros de matrículas, se ve también cómo cambian las posiciones de los actores que interactuaban en la Escuela; así, para 1934, Víctor Mideros, que en 1929 firmaba como profesor de dibujo, anatomía e historia del arte,¹⁸⁷ ya era el director de la Escuela y su hermano Luis Mideros se había incorporado como profesor de escultura, materia que compartía con Jaime Andrade Moscoso y Julio Rivadeneira. En la clase de 1934, Oswaldo Guayasamín cursaba el primer año de la Escuela y César Bravo Malo era también parte del alumnado, la obra y el nombre de ambos han permanecido en el tiempo, no así el de Maruja Monteverde, compañera de clase de Guayasamín que se convirtió en escultora y en su primera esposa, de cuya obra nada se sabe,¹⁸⁸ aunque se la mencionaba en las notas de prensa de la época. Otras estudiantes destacadas de esa promoción eran Carmen Palacios y Judith Cabezas, cuyo paso por la Escuela fue elogiado y comentado en la prensa, pero

187 Esta, al igual que toda la información sobre los libros de matrículas de la Escuela de Bellas Artes que estoy consignando en estos párrafos, fue revisada en abril de 2017 en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, que actualmente los conserva; la Escuela pasó a formar parte de la Universidad en 1967.

188 Ni siquiera está mencionada en el *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, de Hernán Rodríguez Castelo, en el cual, como él advierte en el prólogo, constan todos los artistas que él considera de primera categoría, igual que los de «segunda categoría» e incluso aquellos clasificados como de «tercera categoría».

casí no hay información de su trayectoria posterior.¹⁸⁹ En ese mismo año, Guillermo Latorre era el secretario de la Escuela.

En 1936, Kingman reemplazó a Latorre como secretario y Mideros seguía al frente de la Escuela; para 1938, Paz y Miño firmaba como profesora de dibujo, junto a Andrade Moscoso, que enseñaba escultura, y de Pedro León, que era profesor de decoración. Los cambios en los puestos y la incorporación de exestudiantes como profesores dejan ver una institución en permanente cambio durante esos años. La enseñanza se regía por las normas tradicionales, pues en los distintos niveles se impartían: dibujo (al natural, litográfico, superior, de la figura humana), decoración, arquitectura, escultura, modelado, anatomía, colorido, historia del arte, y artes gráficas a partir de 1938, ya que antes no aparece mencionada en las actas.

Una práctica que denota la necesidad de ayuda que tenían algunos de los alumnos es la del otorgamiento de becas fiscales por merecimiento. Por ejemplo, el 30 de octubre de 1929, se decidió repartir entre los estudiantes ocho becas fiscales y se les tomó exámenes de cultura general y especializados como modelado, dibujo al natural, arquitectura, historia del arte, etc. Carmela Esteves, Germania Paz y Miño, Piedad Paredes, María Villacreses, Carlos Rodríguez, Emma Delgado, José Luis Acosta y Alfredo Bonilla recibieron las becas.¹⁹⁰

En el discurso de 1938 antes mencionado, León enumeraba algunas de las causas que según él entorpecían el «floreamiento» de las artes plásticas en el país; entre las cuales estaban la precariedad económica y los «postulados de la Escuela. Esta discurría encasillada en sus egoístas puntos de vista, al servicio exclusivo de tiránicas ideologías. Viviendo aislada de la realidad, no habiendo podido con esto, cumplir con su cometido en beneficio de la sociedad y especialmente del pueblo».¹⁹¹ El pintor culpaba de la crisis de la plástica local al gusto de los ricos que preferían comprar «baratijas europeas» en lugar de fomentar el «arte más serio». En estas palabras podrían identificarse visos de la ruptura que ya

189 Rodríguez Castelo recoge brevemente la trayectoria de Palacios en su diccionario y la califica de «alumna especialmente estimada de Luigi Casadio», 473. No menciona a Cabezas.

190 Información recabada del libro de matrículas de la Escuela de Bellas Artes, perteneciente al archivo de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

191 El Comercio, «Ayer se inauguró», 4.

se había dado dentro del mundo del arte local. De hecho, a finales de 1937, en Guayaquil, la Sociedad Promotora para las Bellas Artes Alere Flammam se dividía y daba paso a la SAEI; y, como ya se mencionó, en 1939, en Quito se creó el Salón de Mayo, auspiciado por el SEA; y en Guayaquil, el Salón de Octubre, auspiciado por la SAEI.

La fricción entre los grupos que empezaron a disputarse la hegemonía en los mundos del arte local se dio paulatinamente y podía evidenciarse años antes de la aparición de los nuevos concursos. En el discurso del 7 de agosto de 1934, a propósito de la graduación de una nueva promoción de profesores-artistas, Víctor Mideros, entonces director de la Escuela de Bellas Artes, dijo: «Germania Paz y Miño, con audaces relieves de un sentido arquitectónico simplista, revela su sentir a la par de los tiempos que corremos. Pues, el espíritu de una época nueva desentraña una forma nueva; y así es como el arte moderno no es ni una decadencia ni una superación del clásico, sino otro arte».¹⁹² Este apunte de «otro arte», es decir, ni mejor ni peor, puede leerse como un signo de la pugna que se estaba gestando entre el *statu quo* de la Escuela y los estudiantes que estaban llenos de inquietudes y nuevas necesidades. En 1936, otra nota de *El Comercio* manifestaba la intranquilidad que generaba que la política se filtrase en la academia. A propósito de la exposición de la Escuela de Bellas Artes, G.A.U. mencionaba los trabajos presentados al Mariano Aguilera de 1936 y urgía a los organizadores a que se cambiaran las modalidades y que la política no influyera en el concurso; que no tengan que ver las filiaciones políticas de artistas y jurados en las decisiones finales.¹⁹³ La política formal también tenía un papel, y de hecho en Guayaquil fue el detonante de la ruptura entre artistas. La escisión de Alere Flammam en 1937 se dio porque algunos de sus miembros no aceptaron la invitación que se hiciera a la inauguración de una de sus exposiciones al entonces presidente de la República, Federico Páez, quien al poco de ese episodio dejaría el poder y para ese momento había hecha pública su animadversión por los postulados socialistas.¹⁹⁴

192 Víctor Mideros, «Discurso del señor Víctor Mideros en la apertura de la exposición de la Escuela de Bellas Artes», *El Comercio*, 7 de agosto de 1934, 7.

193 G. A. U., «Recorriendo la Exposición de la Escuela de Bellas Artes», *El Comercio*, 13 de agosto de 1936, 3.

194 Según Juan Hadatty, el testimonio de Alba Calderón sobre la escisión del grupo que recoge en el catálogo *Alba Calderón de Gil* (2008), la separación se dio en

LA CRÍTICA Y EL MERCADO DEL ARTE EN ECUADOR EN LA DÉCADA DE 1930

Siguiendo la reflexión de Larry Shiner, en este acápite se abordan dos aspectos clave de la institucionalidad de los mundos del arte y sus potenciales puntos de conflicto: la crítica y el mercado. El autor estadounidense se remonta al siglo XVIII para encontrar la génesis de las instituciones artísticas modernas: museo de arte, sala de conciertos y crítica literaria, las cuales «adoptan los significados y las funciones modernas» en ese siglo.¹⁹⁵ En la jerarquización hecha por Shiner, tanto el mercado como la crítica, a través de la prensa, son dos de los puntales de la institucionalidad del arte.¹⁹⁶ El peso que le otorga a la crítica en la generación de opinión pública es especialmente importante para los fines de este estudio, cuya principal fuente primaria es la prensa, tanto generalista como especializada en arte y cultura en la década de 1930.¹⁹⁷

Esta institucionalidad caracterizada por Shiner requiere de un mercado que es funcional en un «nuevo sistema de clasificación» que determina la importancia y el lugar que corresponde a la obra de arte y, por tanto, al artista.¹⁹⁸ A través del mercado se articulan las «instituciones específicamente creadas para las bellas artes»¹⁹⁹ como «las subastas, las exposiciones y los museos de arte»;²⁰⁰ y gracias a estas dinámicas de exhibición, valoración y posicionamiento, la obra de arte va adquiriendo un valor, que no es únicamente material. Estos mecanismos y espacios le sirven al arte para imponerse como «ámbito autónomo».²⁰¹

«Profetas normativos», «especialistas de lo obvio», «zafios codificadores de academismos» o «desahuciados censores»²⁰² eran, entre otros, los calificativos que quienes conformaban el cuerpo de la incipiente crítica de arte local recibieron de parte de Benjamín Carrión en la

1937. En la revista *Juventud: El Grito de una Generación*, publicada en 1938, se sigue mencionando el hecho como reciente; y se conmina a los artistas a dejar atrás las diferencias y volver a juntarse, lo que nunca ocurrió.

195 Larry Shiner, *La invención del arte: Una historia cultural* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2004 [2001]), 134.

196 *Ibíd.*, 134-5.

197 *Ibíd.*, 136.

198 *Ibíd.*, 137.

199 *Ibíd.*

200 *Ibíd.*

201 *Ibíd.*, 138.

202 Pacheco, *Benjamín Carrión. Ensayos de Arte*, 24.

década de 1930; antes de que una crítica renovada se posicionara. Esta virulencia se puede ver como un signo del proceso de disputas para la reconfiguración del mundo del arte local. Para ese momento entraban en la escena de la crítica de las artes plásticas escritores contemporáneos de los artistas de la Generación del 35. Entre ellos se contaba el propio Carrión, que era su principal promotor y animador.²⁰³ Algunos de los nombres bien establecidos en el campo artístico local, hasta inicios de la década de 1930, eran: Jacinto Jijón y Caamaño, Isaac J. Barrera, Luis R. Escalante, Juan de Dios Navas, Agustín Cueva Tamariz, Sixto María Durán, José Rafael Bustamante, Juan León Mera Iturralde, Víctor Mideros, Luis F. Veloz, que eran miembros de la primera filial americana de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con sede en Madrid.²⁰⁴

De alguna manera, esos nombres representaban el *statu quo* del circuito artístico, del cual la Generación del 35 quería desvincularse. El papel de la crítica en esta desvinculación fue clave para erigir en arte aquello que los jóvenes artistas, con preocupaciones e intenciones sociales, estaban haciendo. Como sostiene Becker, la obra de arte no depende únicamente del trabajo del artista sino de una compleja red en la que desde varios frentes se va también construyendo una noción de qué arte se considera válido.²⁰⁵ La crítica es crucial en esta labor. En el contexto del galerismo, Becker pone la función del crítico en estos términos: «Los críticos son quienes ayudan, a través de la publicación de explicaciones y evaluaciones, a construir un interés en, además de un mercado para las obras de los artistas que se ven en las galerías».²⁰⁶

203 *Ibíd.*, 26. Una apreciación de Alejandro Querejeta en el prólogo: «En su prolongado ejercicio crítico, de dirección y animación cultural, Carrión da cuenta de todo lo valioso que comienza a brotar tanto en la plástica como en las letras ecuatorianas».

204 Carta de un lector —cuyo nombre no se puede saber pues esa parte del diario está mutilada—, «Carta abierta a los señores miembros correspondientes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, residentes en Quito», *El Comercio*, 31 de agosto de 1930, 6.

205 Becker, *Art Worlds*, 35.

206 *Ibíd.*, 111. Otros de los actores del mundo del arte que el autor menciona alrededor del ámbito de la galería son: el agente, el cuerpo de artistas, los compradores y el público que acude a las exposiciones.

Para Carrión, hasta ese momento, en Ecuador, la que él llama crítica oficial no daba espacio para el surgimiento del nuevo arte: «Cuando la crítica oficial ha ejercido el más cerrado y eunuco conservadorismo literario y artístico, no se tiene derecho a pedir a los nuevos fervor, ese fervor que, según el gran esteta de *Les nourritures terrestres*, solo es fecundo y creador cuando es ingenuo».²⁰⁷ Este manifiesto ánimo de ruptura de Carrión es típicamente moderno y remite a la vanguardia. El escenario en Quito contaba también con nuevos críticos, como el mismo Carrión o el escritor Humberto Salvador, así como el humorista y artista Guillermo Latorre, o los críticos y escritores José Alfredo Llerena o Alfredo Chaves. En Guayaquil estaban los escritores Joaquín Gallegos Lara o Enrique Gil Gilbert, aunque más bien en esa ciudad no abundaban los espacios para la crítica de la plástica, ni en diarios ni en revistas culturales.²⁰⁸ En esa ciudad, la crítica consolidada, mayoritariamente, tenía una inclinación por el arte más tradicional y veía con escepticismo irónico —con excepción de Gallegos Lara o Gil Gilbert— las obras de temas sociales, como ocurría con el crítico Nicol Fasejo, que publicaba en *El Telégrafo*. Diario *El Universo* dedicaba muy poco o casi ningún espacio a temas culturales y artísticos en esos años.

De hecho, lo más común era la ausencia de crítica especializada en la plástica;²⁰⁹ la revisión de la prensa de la década deja ver que eran sobre todo los escritores quienes asumían ese papel. La situación precaria de la crítica era notoria y motivo de reclamos; como el que hizo Pantoja de la Cruz, en *El Día*, a un periodista de *El Comercio* que, según él, hace una mala crítica de arte, superficial y llena de desconocimiento y clichés.²¹⁰ Una nota de 1934, publicada en *El Comercio*, también evi-

207 Benjamín Carrión, «El Salón Mariano Aguilera 1937», en Pacheco, *Benjamín Carrión. Ensayos de Arte*, 129.

208 Tras una revisión exhaustiva de los diarios *El Universo* y *El Telégrafo* entre 1930 y 1940 se llegó a esta conclusión.

209 Por crítica especializada de arte se entiende una práctica basada en elementos técnicos y conceptuales para emitir un criterio sobre la obra de arte, en el marco de un contexto histórico, conceptual y estético que da solidez al análisis. Para ello se debe contar con conocimientos avanzados sobre la materia artística sobre la que se va a hablar. En Ecuador, por el contrario, quienes hacían crítica de arte en la década de 1930 solían ser escritores que eran más que nada concedores de las artes plásticas.

210 Pantoja de la Cruz, «La Exposición Aguilera», *El Día*, 16 de agosto de 1932, 8.

dencia el malestar que esta ausencia provocaba en el mundo del arte local. La nota titulada «La crítica de las artes» pone en discusión la falta de críticos de arte, al contrario de lo que pasa en literatura; y dice que, para una reciente exposición, se tuvo que contar con *amateurs* para dar el veredicto.²¹¹ El autor propone que sean artistas los que juzguen las obras plásticas, dado que tienen más elementos para hacerlo. Al igual que los críticos, los jurados comúnmente tampoco estaban vinculados a las artes plásticas ni contaban con un conocimiento específicamente enfocado en ellas.

Al año siguiente, una artista parece recoger esa recomendación. Germania Paz y Miño daba su opinión sobre lo que había observado en la exposición de graduación de la institución en 1935. Paz y Miño elogiaba la exposición, pero también conminaba a que se prestara atención a las condiciones en las que la Escuela debía desempeñarse. Mencionaba con especial énfasis entre las obras destacadas a tres, cuyas autoras eran mujeres: Emma Delgado, Judith Cabezas y Carmen Palacios. Elogiaba una escultura de Palacios diciendo que «está resuelta virilmente». Era muy crítica con la sección de arte decorativo, pues aseguraba que le faltaba propuesta y vigor, y que esa era una carencia que no se había podido cubrir a lo largo de los años.²¹² Paz y Miño emitía este criterio desde su experiencia y su vinculación anterior con el plantel, pues ella se formó en la Escuela de Bellas Artes.

Los críticos cercanos a la Generación del 35 velaban por la función social de la obra. Entre ellos se puede contar Humberto Salvador, quien estaba muy informado de la política²¹³ y sintonizaba con los

211 El Comercio, «La crítica de las artes», *El Comercio*, 12 de agosto de 1934, 3.

212 Germania Paz y Miño, «Exposición de la Escuela de Bellas Artes: Ligera apreciación», *El Comercio*, 28 de julio de 1935, 1 (del segundo cuadernillo del diario).

213 Humberto Salvador, «Entrevista a Jorge Carrera Andrade», *El Día*, 18 de julio de 1933, 1. En esta nota en la que Salvador entrevista a Carrera Andrade, ambos escritores hablan de política nacional y mundial; esto podría ser una pista del involucramiento de los artistas en la política y de la importancia de su voz en la materia. En esa entrevista hablan de los peligros del fascismo, de la creación de un nuevo partido, el Social-Agrario, y de socialismo; además de que posicionan a la novela social como el género que reina en esos días, con lo cual ratifican el clima artístico predominante, tanto en Ecuador como en España, que era la experiencia de la cual hablaba Carrera Andrade.

temas sociales, que generaban malestar en algunos sectores;²¹⁴ vuelven a aparecer Gil Gilbert y Gallegos Lara, también Avit y Feafa (ambos colaboradores de *El Día*), quienes compartían con los artistas de dicha generación la afinidad con lo social. Se trataba de un grupo compacto, activo en la política, las artes plásticas, la literatura, la crítica literaria y artística y la gestión cultural. Un personaje emblemático de la época, presente en varios de estos espacios, era José Alfredo Llerena, escritor y crítico de arte, jurado en concursos de plástica, organizador de exposiciones, miembro de distintas asociaciones intelectuales y artísticas. Llerena era parte de la Generación del 35; una especie de vocero. Los textos de Llerena, Feafa o Avit, por ejemplo, posicionaron al Salón de Mayo; y también ayudaron a minar el prestigio y la continuidad del Mariano Aguilera.

Como señala Becker, el mercado tiene también un papel protagónico, que en el Ecuador de las primeras décadas del siglo XX es difícil de identificar. La prensa nunca alude a espacios de venta o a compradores de arte, por lo tanto es imposible adentrarse en el mercado local del arte de esos años. Sin embargo, el ya mencionado discurso del pintor Pedro León, en su calidad de director encargado de la Escuela de Bellas Artes en 1938, da una idea de su precariedad al describir a los aspirantes a artistas y sus circunstancias. «El alumnado no se halla integrado por el tipo del señorito rico, bien alimentado, deportista y candidato a misiones diplomáticas en el exterior. No, está formado por la humilde clase media, por los muchachos pobres, inteligentes y de fina sensibilidad, por los valores más efectivos de la sociedad y para los que jamás hay estímulos ni compensaciones. Mañana serán los que breguen a brazo partido con la vida a la busca de un pedazo de pan, difícil de encontrarlo, como todos los alucinados por un ideal artístico».²¹⁵

Igualmente, Kingman recuerda en los años 70 las condiciones en las cuales tanto él como sus compañeros debían crear:

214 Por ejemplo, una de sus novelas, *Esquema sexual*, figuraba en la lista de los libros prohibidos por el Arzobispo de Quito, Carlos María, junto a *Cholos*, de Jorge Icaza, y de otros autores, como consta en una noticia publicada en *El Comercio*, el 9 de mayo de 1939, 3.

215 *El Comercio*, «Ayer se inauguró la Exposición de Bellas Artes», *El Comercio*, 1 de agosto de 1938, 4.

Si el artista ha tropezado siempre con dificultades casi insalvables, hace 35 años eran tantas, que podían descorazonar a cualquiera. Baste decirse que no existía, en todo el país, un solo local de exposiciones, capaz de albergar dignamente a la obra artística. Salas de colegios, locales de organizaciones obreras, vestíbulos de hoteles constituían la única alternativa. No podía esperarse ni la más leve ayuda oficial que permitiera, por lo menos, la impresión de un catálogo. Los medios de información del acontecer artístico mundial se hallaban restringidos al escaso número de gentes que los obtenían por propia iniciativa.²¹⁶

Al no existir un mercado del arte establecido para permitir estas dinámicas de reconocimiento e ingresos por efecto de la venta de obra, era difícil que los artistas pudieran vivir exclusivamente del arte, pues las condiciones no estaban dadas. De hecho, en el mismo discurso de León se explicaba que la situación obligaba a los artistas a compartir su carrera con otros oficios o a abandonarla del todo: «Dándose el caso de que estudiantes distinguidos, egresados de la Academia, tuvieran que renunciar a las actividades propias de su especialización para poder vivir».²¹⁷

El repaso de las condiciones en las que se desempeñaban instituciones clave dentro del campo artístico, como la Escuela de Bellas Artes y los espacios de exposición, muestran cuál fue el terreno que propició un nuevo momento en el arte. Asimismo la identificación de los actores y capitales con los que estos contaban para integrarse al campo ha sido fundamental en este capítulo. En el siguiente, estos elementos se conjugarán para leer los casos de estudio propuestos y caracterizar la integración de Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes.

216 Kingman, «Arte de una generación», 47.

217 El Comercio, «Ayer se inauguró la Exposición», 4.

CAPÍTULO TERCERO

ALBA CALDERÓN, GERMANIA PAZ Y MIÑO Y PIEDAD PAREDES: ASPIRACIONES, CONDICIONES DE POSIBILIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

En este capítulo, el objetivo es establecer conexiones entre los respectivos capitales y prácticas sociales dentro del embrionario campo artístico que estaba cobrando forma en los escenarios urbanos del país; y de manera específica, los lugares que Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes ocuparon durante la década de 1930 en este campo. ¿Cuáles fueron las posiciones que ocuparon, con qué capitales interactuaron en el mundo de las artes plásticas y cómo se integraron a él? Para indagar en las prácticas sociales que facilitaron a cada una su inserción en el mundo del arte, primero hay que repasar la convergencia entre arte y política en esa década, en el escenario urbano.

En el caso de Calderón, por ejemplo, la militancia política es un capital determinante; y para comprender su ubicación dentro del campo hay que remitirse a la noción de militancia. Las posiciones de Paz y Miño y Paredes, en cambio, se sostienen en capitales relacionados con la vocación social y la búsqueda de un lenguaje artístico propio alejado de cualquier corriente, respectivamente. Las tres contaron con un capital cultural común que les proporcionó su formación académica. Todas

ellas tuvieron, en diferentes grados y de distintas maneras, relación con la tendencia política de izquierda que iba ganando terreno en el mundo de las artes plásticas. El análisis realizado por Humberto E. Robles²¹⁸ y en el artículo sobre el Grupo de Guayaquil de Martha Cecilia Rodríguez Albán con relación a cómo la política influenció a la institución arte en Ecuador en las primeras décadas del siglo XX son clave para el contexto del capítulo.

Este tipo de relaciones marcaba la atmósfera intelectual y artística de esos años. Así, por ejemplo, el Grupo de Guayaquil manifestaba su voluntad de crear una literatura que entrara en consonancia con el pueblo.²¹⁹ El libro *Los que se van: Cuentos del cholo y del montuvio*, conjuntamente publicado en octubre de 1930 por Gallegos Lara, Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta, marca la irrupción del grupo en la escena cultural nacional. A través de 24 relatos, hicieron visibles las condiciones de pobreza desde la descripción de la cotidianidad de grupos históricamente excluidos o abordados tangencialmente. Según la periodización que hace Rodríguez Albán, la publicación de esta obra corresponde a una etapa de gran actividad política de la izquierda,²²⁰ cuyos artistas e intelectuales se autoimponían no ser neutrales ante la situación social. En esos años, Alfredo Chaves decía que «la auténtica defensa de la cultura en su acepción cósmica solo puede ser hecha mediante la estructura y afianzamiento de los elementos culturales que preconiza la revolución social».²²¹

El liderazgo en este ámbito se concentraba en las posiciones de dos miembros insignes de la generación. Joaquín Gallegos Lara, a través de

218 Robles, «La noción de vanguardia» (2001).

219 Rodríguez Albán, «El grupo de Guayaquil». Aunque la autora comprende y describe de forma más amplia al Grupo de Guayaquil, al que denomina «conjunto de acción» que abarca a instituciones y actores de las matrices culturales de izquierda y derecha, para los fines de esta investigación se tomará únicamente a sus actores dominantes, que han caracterizado al grupo como de izquierda, como Joaquín Gallegos y Enrique Gil Gilbert, que estuvieron a la cabeza del «proyecto nacional-popular ecuatoriano» de importancia fundamental para la historia social y la izquierda del país. Los otros tres integrantes de los cinco reconocidos formalmente como el Grupo de Guayaquil son Demetrio Aguilera Malta, José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco.

220 *Ibíd.*, 45.

221 Chaves, «Nuevas reflexiones sobre la cultura», 72.

un discurso que promovía la militancia comunista dentro del mundo intelectual y artístico (plástico y literario), sobre todo durante el primer lustro de la década de 1930, pues luego fue atemperando su posición;²²² y Eduardo Kingman, cuyos esfuerzos eran mucho más individuales desde su expresión artística y no doctrinarios, pero igualmente potentes y explícitos en la defensa de «lo social», dada la indisolubilidad de su labor artística y su inclinación política. Aquí cabría hacerse una pregunta: ¿cómo la cercanía de estos dos personajes incidió, o no, en los caminos artísticos tomados por estas tres artistas en la década de 1930?

Kingman, por ejemplo, era muy cercano a Paz y Miño, con quien, en la Escuela de Bellas Artes, ya hizo amistad, y frecuentó durante toda su vida. Pintó un retrato de ella²²³ y en mayo de 1938 le regaló su libro-álbum de grabados en madera «Hombres del Ecuador» (1937) con la siguiente dedicatoria: «Para Germania Paz y Miño, la excelente artista con mi mejor amistad de toda la vida». La relación entre Calderón y Gallegos Lara era igualmente cercana y de mucha confianza. Incluso, en 1934, ella y su esposo —Enrique Gil Gilbert—, Gallegos Lara y su esposa —Nela Martínez— y el crítico literario español Francisco Ferrándiz Alborz compartieron durante varios meses un apartamento en Guayaquil, lo cual deja ver la cercanía de la que gozaron.²²⁴ A Calderón, Gallegos Lara la había apodado de cariño «Albión», y de ella solía decir que era «una dínamo», para referirse a su diligencia y habilidad en las organización de muestras artísticas.²²⁵ Únicamente de Paredes se desconoce la relación que haya tenido con cualquiera de los dos.

La investigación de Robles introduce otra variable en las prácticas sociales que hicieron posibles la conformación de grupos intelectuales: lo nacional. «El intelectual ecuatoriano se enfrenta, pues, con la consigna de escarbar y entender lo propio por un lado y con la atracción de la actualidad cosmopolita por el otro».²²⁶ En la década de 1930, el intelectual y el artista jugaban un papel activo en la definición de lo nacional. El análisis de Majluf sobre el indigenismo como el catalizador de la consolidación de los proyectos nacionales en Perú y en México, en las primeras déca-

222 Rodríguez Albán, «El grupo de Guayaquil», 43-4.

223 Hoy está en manos de sus herederos.

224 Rodríguez Albán, «El grupo de Guayaquil», 46-7.

225 Hadatty, *Alba Calderón de Gil*, 2008, 12.

226 Robles, «La noción de vanguardia» (2001), 235.

das del siglo XX, ayuda a contextualizar la búsqueda que también estaba ocurriendo en Ecuador: «La autenticidad cultural se constituye entonces como el núcleo central de la problemática indigenista en la plástica. A grandes rasgos, podemos decir que el indigenismo no es más que una serie de estrategias diseñadas para satisfacer la demanda de una identidad basada en una cultura nacional auténtica y orgánica».²²⁷

Respecto de este punto, Llerena, al referirse al final de la década de 1930 en el país, decía: «La época que estamos viviendo en Ecuador podría llamarse período de nacionalización de nuestras artes. Los personajes creados por los artistas ecuatorianos comienzan a bautizarse con los nombres de nuestro propio calendario,²²⁸ toman los colores de este ambiente, respiran la atmósfera propia y se sienten afectados por los anhelos de este pueblo».²²⁹ Otra afirmación de Llerena redondea esa idea: «Una de las expresiones de nacionalismo de las artes ecuatorianas sería la motivación del indio en la pintura, en la literatura y en la escultura. Desde luego, es la literatura la que ha logrado realizar con mayor ventaja y seriedad el motivo indígena».²³⁰ Desde una perspectiva contemporánea, un apunte de Rodríguez Albán, en torno al Grupo de Guayaquil y su incidencia en la historia social y cultural del país, aporta a la teoría de Llerena: «En 1925-1940, uno de los hilos conductores de los debates entre las matrices fue la idea de nación. En las disputas se buscaba definir sus componentes humanos y culturales».²³¹

En la segunda mitad de la década de 1920, las «publicaciones literarias ilustradas [...] —*Esfinge, Llamada, Hélice, Savia, Renacimiento, Voluntad, América, Ideal*— al igual que los periódicos de mayor tiraje —*El Telégrafo, El Comercio, El Día*— advierten la persistencia de la pugna sobre la dirección que la política y la cultura deben seguir».²³² En el primer lustro de la década de 1930, Gallegos Lara era radical frente a cualquier desvío de esta intención. «Renovaciones o revoluciones literarias

227 Majluf, «Arte, historia e identidad», 618.

228 Se refiere al indio, el cholo, el montuvio, el negro, el obrero que empezaron a ser los protagonistas en el arte plástico, así como en la literatura.

229 Alfredo Llerena, «Nueva tendencia del arte en el Ecuador», *Educación, órgano oficial del Ministerio de Educación* (junio 1938-enero 1940): 39.

230 *Ibíd.*, 40-1.

231 Rodríguez Albán, «El Grupo de Guayaquil», 27.

232 Robles, «La noción de vanguardia» (2001), 235.

puramente formales a ningún lado conducen. ¿Si el fondo no se renueva a qué cambiar la forma?». ²³³ Los motivos del arte, para ser considerado como tal por los líderes de izquierda del campo artístico, habían sido establecidos, y quienquiera que se desviara corría el riesgo de la segregación. Tanto en su vida de formación académica como durante la gestación de sus carreras artísticas, Paredes, Paz y Miño y Calderón se ajustaron casi sin fisuras a esta demanda, retratando la desigualdad y la injusticia que aquejaba a la mayoría. En los siguientes acápites se verá cómo se resolvió en las trayectorias de Calderón, Paz y Miño y Paredes esta convergencia entre arte y política.

Material de prensa y bibliografía de la época y contemporánea constituyen las fuentes principales de esta parte final, pero también se incluyen obras y testimonios obtenidos a través de entrevistas personales realizadas a personas que conocieron a las tres artistas varios años después de la década investigada.

LA CIUDAD COMO EL ESCENARIO DE LA GESTACIÓN DEL REALISMO SOCIAL

En las primeras décadas del siglo XX, Ecuador asiste a «un proceso de diversificación de los intereses de los terratenientes y de desarrollo del capital comercial que contribuye no solo a una mayor urbanización de la economía sino al surgimiento de sectores sociales “modernos”». ²³⁴ En este entorno, en la ciudad ocurren nuevas interacciones con los actores sociales recién incorporados a ella. Se trata de un «proceso de constitución de nuevos sectores sociales (peonaje libre, obreros urbanos, sectores industriales y mercantiles independientes)», ²³⁵ propicio para otro tipo de relaciones y también otras formas de expresión artística.

Alicia Ortega muestra que, en esa misma época, la expansión urbana en toda América Latina fue un fenómeno social paralelo a las crisis económicas y procesos migratorios masivos, los mismos que «incidieron y

233 Robles, *La noción de vanguardia* (1989), 146.

234 Ana María Goetschel, «Hegemonía y sociedad (Quito 1930-1950)», en *Ciudades de los Andes: Visión histórica y contemporánea*, comp. Eduardo Kingman (Quito: Centro de Investigaciones Ciudad, 1992), 320.

235 *Ibid.*, 322-3.

se vieron representados en las propuestas literarias de esos años». ²³⁶ En Ecuador, como sostiene Eduardo Kingman Garcés, con la modernización en esas primeras décadas, «se amplió el movimiento mercantil y con ello las actividades productivas»; ²³⁷ estas nuevas dinámicas complejizaron las relaciones. Así, en las ciudades «surgieron nuevos sectores sociales: no solo obreros, manufactureros y fabriles sino trajinantes, arrieros y pequeños comerciantes indígenas y mestizos, gente jornalera, empleados y “sirvientes de estado”». ²³⁸ Se trataba de una «modernización paradójica que innovaba en lo relacionado con el consumo y la tecnología pero que al mismo tiempo reproducía relaciones de servidumbre y desigualdad social, étnica y de género». ²³⁹

Las dificultades que tenía el propio Estado para incorporar al conjunto de sectores sociales a la ciudadanía, dadas las profundas separaciones sociales y étnicas (y de las bases históricas que hacían posible su reproducción, en primer lugar el sistema de hacienda) sobre las cuales de manera paradójica, el propio proyecto ciudadano se levantaba. Recordemos, por ejemplo, que la mayoría de la población era excluida social y racialmente o por razones de género, era analfabeta a la vez que estaba escasamente secularizada, de modo que no participaba de buena parte de los imaginarios a partir de los cuales se intentaba construir la sociedad nacional. ²⁴⁰

Desde la primera década del siglo XX:

La vida social en la ciudad había comenzado a asemejarse a un laberinto, y se daba una tendencia a la contaminación de las clases. Esto tenía que ver tanto con procesos reales, como con cambios en las formas de representación del Otro. [...] se produce una suerte de tránsito que va desde el publicismo al higienismo y la planificación urbana [...]. En medio de este tránsito la preocupación por lo social tomó distintos carices. ²⁴¹

236 Alicia Ortega y Raúl Serrano, *Jorge Icaza, Pablo Palacio: Vanguardia y modernidad* (Quito: UASB-E / Doble Rostro, 2013), 11-2.

237 Eduardo Kingman Garcés, «Cultura popular y proyectos civilizatorios en Quito, 1860-1930» en *Etnicidad y poder en los países andinos*, comps. Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier (Quito: UASB-E / Universidad de Bielefeld / CEN, 2007), 93.

238 *Ibíd.*

239 *Ibíd.*

240 *Ibíd.*, 94.

241 Eduardo Kingman Garcés, *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Quito: FLACSO Ecuador / Universidad Rovira e Virgili, 2006), 290.

Esta contaminación de clases que menciona Kingman Garcés es abordada por Ortega en «la ciudad chola», fuente inagotable de «conflictos interétnicos», que caracterizaron un período de ruptura en «el orden social, cultural y político» y también de renovación estética.²⁴² Desde inicios de la década de 1920, el país vivió un proceso de reorganización política, impulsado por los socialistas que lograron «el ingreso de la clase obrera a la escena pública, con levantamientos campesinos en el agro serrano, con la emergencia de una intelectualidad media liberal, divulgadora de ideas radicales y abiertamente antioligárquica, en alianza con sectores proletarios y campesinos».²⁴³ Según Ortega, en este escenario, los artistas desarrollaron «una conciencia de protagonismo histórico, capaz de dar sentido e incidir en los avatares del entorno vital de su momento».²⁴⁴

Martha Cecilia Rodríguez Albán complementa la reflexión de Ortega cuando sostiene que, en la década de 1930, «entró a debate el tema de los integrantes humanos y las determinaciones culturales de la nación. El ala nacional-popular trazó el horizonte cultural y humano más amplio al propugnar la inclusión del montuvio y el cholo, además del indio».²⁴⁵ Esta estrategia de inclusión incluía recursos simbólicos importantes circunscritos en la expresión artística, que seguían las líneas «del muralismo mexicano y la narrativa del realismo social ruso».²⁴⁶ «La lucha política directa se acompañó de un despliegue de esos rostros de lo popular en la literatura y pintura; el arte fue el correlato de la progresiva presencia de esos actores en las ciudades y el campo: llegados desde la periferias ocupaban ciertas áreas urbanas, se manifestaban a viva voz y en actos y enfrentaban públicamente a la cultura y la política oficiales».²⁴⁷

En esos años, hubo una construcción y posicionamiento de nuevos temas y formas de expresión artística de carácter nacional. «Este era [...] el clima intelectual en el que se desarrolló la llamada generación de los años 30, integrada por escritores, artistas, luchadores y luchadoras

242 Ortega y Serrano, *Jorge Icaza, Pablo Palacio*, 10-1.

243 *Ibíd.*, 10.

244 *Ibíd.*, 11.

245 Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador*, 94.

246 *Ibíd.*

247 *Ibíd.*

sociales».²⁴⁸ En este contexto de carácter urbano y sociocultural de importantes luchas sociales y de nuevos proyectos políticos, que promovían la educación y la independencia de la mujer, iniciaron sus carreras y se integraron al campo artístico las tres artistas que son objeto de esta investigación.

ALBA CALDERÓN (1908-1992)

De las tres artistas estudiadas, Calderón es la que mayor vena política partidista tuvo, como su militancia en el Partido Comunista hasta el final de su vida lo confirmó. Su hijo, Antonio Gil, casi no la recuerda pintando. Para él, su madre era más que nada una activista política, miembro del buró del Partido Comunista. Alba Calderón es, en su memoria, una mujer tan querendona como enérgica, gran conversadora e intransigente con cualquier tipo de injusticia social. Para él, ella no era una artista; artista era su padre.²⁴⁹ La memoria de su hijo menor es un indicio de cómo la lucha política de izquierda de Calderón llegó a eclipsar su actividad artística. La política la llevó a recorrer varios países y, en Ecuador, a trabajar con diversos sectores necesitados, sobre todo de mujeres. Entre 1935 y 1967, Calderón estuvo activa artísticamente, aunque en menor intensidad desde inicios de la década de 1940. Participó en cinco exposiciones colectivas en Quito y Guayaquil y tuvo participación internacional. Expuso en París, Nueva York, Los Ángeles, Argentina, Perú y Chile.²⁵⁰ Los temas sociales que caracterizaron su obra artística tienen correspondencia directa con su vida política.

Hija de un liberal placista que se enfrentó al liberal radical Carlos Concha en las batallas que se libraron en Esmeraldas entre 1912 y 1916, Calderón nació en una familia acomodada de Esmeraldas.²⁵¹ Tras la muerte de su padre en 1914, en los enfrentamientos armados, su vida

248 Goetschel, *Educación de las mujeres*, 113.

249 Testimonio recogido en audio de una entrevista realizada el 9 de septiembre de 2016 con Antonio Gil Calderón y Beatriz Gil Parra, hijo y nieta, respectivamente, de Alba Calderón. Durante esa conversación, Gil Calderón rememoró su partida del hogar paterno a los 13 años, para ir a vivir a Rusia con su hermano mayor; quizá esa es una razón para no recordar a su madre pintando.

250 Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico*, 97.

251 Hadatty, *Alba Calderón de Gil* (2008), 6.

cambió y en los primeros años de la adolescencia,²⁵² luego de pasar períodos muy duros, viajó becada por el Municipio de Esmeraldas a Quito para estudiar para normalista.²⁵³ Primero en el colegio Juan Montalvo y luego en el Manuela Cañizares, en los cuales hizo hasta tercer curso y después pasó a la Escuela de Bellas Artes en algún punto de la década de 1920, aunque su hijo Antonio asegura que su madre nunca se graduó de la Escuela.²⁵⁴ Hadatty, su hijo Antonio y Beatriz Gil Parra, nieta de Calderón, mencionan su aptitud para el dibujo desde niña. «Desde muy pequeña dibujé en las haciendas de mi padre en Tiaone, donde nació. Me gustaba plasmar la naturaleza viva y muerta».²⁵⁵

Tras su paso por la Escuela de Bellas Artes en Quito, Calderón viajó a Guayaquil, donde se radicó definitivamente.²⁵⁶ Allí dio clases particulares de pintura y fue profesora por un tiempo en un colegio particular que abrió María Angélica Idrobo.²⁵⁷ En su vida profesional, fue multifacética: «Artista, política, maestra y luchadora social en los frentes feminista, pacifista y sindical».²⁵⁸ En 1935, Calderón empezó a tomar la pintura como profesión, animada por los artistas Galo Galecio, Alfredo Palacio y el crítico español Francisco Ferrándiz Alborz.²⁵⁹ Ese año se integró a Alere Flammam, y ello y sus vínculos con el Grupo de Guayaquil la encaminaron a formar parte de una red artística e intelectual

252 *Ibíd.*, 6-7: no se puede establecer la edad exacta a la que viajó a Quito, pues en el texto constan dos fechas para el mismo evento, 1920 y 1922; Calderón tendría en 12 y 14 años.

253 *Ibíd.*, 7: «Vimos, con nuestros ojos infantiles, muertos, heridos, hombres armados amenazantes. Yo tenía pesadillas. Frente a Las Piedras [...] mataron a mi padre, Capitán Manuel Felipe Calderón Lemus».

254 Testimonio recogido en audio de una entrevista realizada el 9 de septiembre de 2016 con Antonio Gil Calderón y Beatriz Gil Parra, hijo y nieta, respectivamente, de Alba Calderón. En el archivo de la Escuela de Bellas Artes no se ha podido encontrar ninguna constancia de su paso por la institución, pues hay una laguna de información en el mismo.

255 Juan Hadatty Salto, *Alba Calderón de Gil* (Guayaquil: Banco Central del Ecuador, 1999), 3.

256 Al parecer, Calderón no se graduó de la Escuela de Bellas Artes, según datos de una publicación sobre la artista del Fondo Artístico de la Colección MAAC, Museo Arqueológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil. La publicación está disponible digitalmente: <http://es.calameo.com/read/00311531354493c5f96bf>.

257 Hadatty, *Alba Calderón de Gil* (2008), 8.

258 Hadatty, *Alba Calderón de Gil* (1999), 2.

259 Hadatty, *Alba Calderón de Gil* (2008), 9.

en la sociedad guayaquileña.²⁶⁰ El año de 1937 marca el inicio de una nueva etapa, en la que sus vocaciones artística y social se encuentran de manera plena. Estuvo involucrada en las disputas políticas de Alere Flammam, agrupación de la cual terminaría separándose para participar en la creación de la SAEI.

CALDERÓN Y LA MILITANCIA POLÍTICA

El breve análisis a continuación se concentra en evidenciar como su militancia política fue medular en su trayectoria artística. Además, el objetivo también es mostrar cómo estas prácticas políticas incidieron en su inserción en el campo artístico local. Alba Calderón, en sus años de mayor producción artística, inició una trayectoria de militante comunista, lo que se traduce en su interés por retratar en su pintura las condiciones de vida de los más pobres y excluidos en el campo y las ciudades de la Costa. Su alineamiento con el realismo social se podría leer casi como una consecuencia directa de su práctica política. La investigación de Alicia Azuela de la Cueva sobre la militancia política del mexicano David Alfaro Siqueiros servirá para plantear un modelo de aproximación al caso de Alba Calderón, en cuanto a la relación entre arte y política.

Esta interacción entre arte y política se estaba suscitando en distintos lugares de América Latina.²⁶¹ En 1923, en México, Alfaro Siqueiros, según recoge Azuela de la Cueva, «participó de la fundación del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE). Sus afiliados estaban en pro de una forma de arte público, didáctico y propagandístico al servicio de las mayorías, comprometido con los problemas sociales y políticos del momento».²⁶² Siqueiros concebía como «una sola la labor artístico-política a partir de una serie de lineamientos fundamentales entre los que estuvieron: la percepción de la obra en tanto herramienta dialéctico-subversiva, capaz de contribuir al triunfo del proletariado, y la certeza de la necesidad de la experimentación artística a nivel de

260 Hacia el final de su vida, la artista recibió varios homenajes del círculo cultural guayaquileño.

261 Majluf, «El indigenismo en México».

262 Alicia Azuela de la Cueva, «Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata», *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n.º 35 (enero-junio de 2008).

propuestas plásticas, técnicas e instrumentales, incluidos los recursos cinematográficos, para hacer arte revolucionario». ²⁶³ «Siqueiros abanderó dos principios artísticos aprendidos de Eisenstein: el primero sostenía que solo aquella obra que era revolucionaria en sus contenidos, sus técnicas, sus materiales y sus propuestas plásticas, tenía el poder para subvertir el orden establecido y conducir hacia el triunfo del proletariado en un régimen comunista». ²⁶⁴

Siqueiros estuvo al menos en una ocasión en contacto con la SAEI y el Grupo de Guayaquil. ²⁶⁵ La radicalidad de su militancia política lo obligó a exiliarse y viajar por varios lugares del continente difundiendo sus ideas. En ese trajinar estuvo de paso por Guayaquil, donde se reunió con la SAEI. Calderón fue parte del homenaje que esta institución le dedicó y encabezó la organización de una exposición en honor a él en 1940. ²⁶⁶ En ella participaron Antonio Bellolio, José María Roura Oxandaberro, Manuel Rendón Seminario, Eduardo Kingman, Galo Galecio, Alfredo Palacio, Calderón, Segundo Espinel, Rafael Rivas, Pacífica Icaza Aspiazu, Antonio Gil, Araceli Gilbert y Elsa y Hans Michaelson. ²⁶⁷ Pero cabe señalar que no todos los participantes de la exposición necesariamente comulgaban con el credo de Alfaro Siqueiros ni de la mayoría de los miembros de la SAIE.

Calderón, por su parte, sí siguió un derrotero similar al de Siqueiros en cuanto a su manifiesto activismo político de izquierda. Su afinidad política le aportó un capital simbólico, que se complementaba con el capital social que le otorgaba su pertenencia al mismo círculo artístico. Sus jornadas, entre 1935 y los primeros años de la década de 1940, se dividían entre la pintura y la política. «Actuábamos en nuestra política del Partido y los fines de semana salíamos al campo, en labores políticas a todo el Litoral o a pasear en la isla Santay, Posorja o Data». ²⁶⁸ Entre ambas actividades, que en un inicio compartían tiempo y espacio, se fue imponiendo el interés político de Calderón. Junto a su esposo, el

263 *Ibíd.*

264 *Ibíd.*

265 Siqueiros visitó Guayaquil en 1940 y fue invitado a una exposición organizada por la SAEI. Hadatty, *Alba Calderón de Gil* (2008), 16-7.

266 *Ibíd.*, 16.

267 *Ibíd.*, 17.

268 Hadatty, *Alba Calderón de Gil* (2008), 16.

escritor Enrique Gil Gilbert, Calderón estuvo involucrada durante 55 años en la gestión y promoción de los ideales del Partido Comunista, como una de sus figuras centrales. Mientras la política y el arte coparon sus días por igual, la Sociedad Promotora para las Bellas Artes Alere Flammam constituyó un primer hito importante en su carrera artística. Entre 1935 y 1937, su actividad pictórica en el contexto de este grupo artístico fue importante. En 1937 pintó los óleos: *Tejedora de hamacas*, *Después del velorio*, *El betunero*, *La zamba*, *Retrato de mi hijo* y *Retrato de Enrique Gil*; al igual que los dibujos: *Los desocupados*, *Mama Cloti* o *Juanita*.²⁶⁹

Si bien su carácter y sus condiciones particulares de emparejamiento con un escritor de izquierda son factores que no pueden obviarse, también hay que tener en cuenta otras relaciones que eligió y pudo establecer. En esos espacios de sociabilidad, Calderón fue forjando su puesto tanto en el mundo del arte local como en la política.²⁷⁰ La investigadora Martha Cecilia Rodríguez Albán da una pauta respecto de cómo funcionaba esta práctica en un espacio clave de sociabilidad para Calderón:

En el primer lustro de 1930, surgió el grupo Alere Flammam, en él participaron varios de los cercanos a Joaquín (Gallegos Lara), y realizaron actos conjuntos. Era una institución más formal, había menos militantes de partidos políticos y la edad promedio de los miembros era mayor. La mayoría eran artistas plásticos, atentos a lo popular con perspectiva no necesariamente marxista: con ella coexistía la mirada costumbrista, incluso nostálgica del campo. Sin embargo, su enfoque sobre lo popular impactó y ayudó a visibilizar no solo a los miembros de Alere, sino el trabajo de la izquierda militante en general y las posiciones más radicales de los intelectuales orgánicos.²⁷¹

La relación de camaradería que Calderón tenía con Gil Gilbert fue clave tanto en su matrimonio —que duró hasta la muerte de su esposo

269 Hadatty, *Alba Calderón de Gil* (1999), 3.

270 En su definición en el *Diccionario del pensamiento alternativo*, Sandra Gayol identifica la sociabilidad como las variedades asociativas y formas de participación que tienen un impacto en la sociedad en la que ocurren. Sandra Gayol, «Sociabilidad», en *Diccionario del pensamiento alternativo*, dirs. Hugo Biagini y Arturo Andrés Roig (Buenos Aires: Biblos / Universidad Nacional de Lanús, 2008), 495-7.

271 Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador*, 115.

en 1973— como en su carrera política en el comunismo. Según Beatriz Gil Parra, en una fotografía dedicada, Gil Gilbert le escribió a Calderón: «Nuestro amor a través del mundo comunista». Eran, ante todo, camaradas, como se supone de su correspondencia, conservada por su hijo Antonio y que no se ha hecho pública. «El matrimonio Gil Calderón fue una pareja histórica, a la que el poeta Abel Romeo Castillo dedicó su poema “Romance del conspirador enamorado” y Gallegos Lara alguno de sus relatos».²⁷² La rica vida intelectual de la que estaba rodeada la pareja permitía tejer nexos a diferentes escalas, culturales y políticas, tanto en Ecuador como en el resto del mundo. Las reuniones y convocatorias de la SAEI, por ejemplo, eran famosas por el prestigio de los participantes: intelectuales como Pablo Neruda, John Dos Passos, León Felipe o David Alfaro Siqueiros fueron algunos de los que se relacionaron con este grupo y, por ende, con el matrimonio Gil Calderón.²⁷³

Por otra parte, lo que Rodríguez Albán identifica como el «cisma de Alere» en 1937 también está ligado a la carrera plástica y política de Calderón.

La mayoría de los de SAEI [...] eran militantes de izquierda con excepciones —como Pareja, Galo Galecio—. La SAEI era más formal que el conjunto liderado por Gallegos Lara, sin llegar a ser un grupo corporativo. Sesionaban en casa de la madre de Enrique Gil, donde él y Alba residían. Además del trabajo conjunto e individual en plástica, organizaban debates, exposiciones, conferencias [...]. La SAEI hizo activismo a favor de la democracia, sobre todo desde 1943 (por ejemplo, se unió a la protesta por el encarcelamiento de Pedro Saad).²⁷⁴

EL CARÁCTER POLÍTICO DE LA OBRA DE ALBA CALDERÓN

«Sus motivos fueron siempre las gentes costeñas, del pueblo y del campo preferentemente», dice Rodríguez Castelo de Calderón.²⁷⁵ Efectivamente, las obras de Calderón explicitan los temas que le interesaban así como su voluntad de promover la justicia social. *Los desocupados* (1937), un dibujo a carboncillo (102 x 152 cm), forma parte

272 Hadatty Saltos, *Alba Calderón de Gil* (1999), 4.

273 Hadatty Saltos, *Alba Calderón de Gil* (2008), 16.

274 Rodríguez Albán, *Cultura y política en Ecuador*, 116.

275 Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico*, 97.

del repertorio de obras de contenido social de la artista esmeraldeña y aborda la pobreza urbana.²⁷⁶ La escena muestra a tres hombres dormidos en posición fetal, dos recostados y uno de ellos sentado, en lo que parece una vereda, pues dos están arrimados a un portal. Los tres están descalzos, tienen rasgos físicos de cholos. La posición, asociada a la indefensión física, en la cual los representa puede leerse como una metáfora de su indefensión social ante un sistema que los ha abandonado, que ni siquiera les provee de trabajo para su subsistencia y los mantiene simbólicamente postrados.

En este cuadro, además de la escena evidente se puede leer el ideario político de Calderón, que la impulsaba en su calidad de artista y, por tanto, representante de la intelectualidad local a denunciar las injusticias sociales. Como lo plantea Michele Greet en su análisis sobre el indigenismo en la obra de Kingman o lo hacía manifiesto Alfredo Chaves en sus escritos en la década de 1930: los intelectuales habían asumido la responsabilidad de hablar por los explotados, de hacer suyas las reivindicaciones de corte social de la propuesta política de izquierda. En esta obra, la artista ha decidido ponerle rostros al desempleo, con lo cual deja de ser un problema macroeconómico para convertirse en un lastre social que aqueja a personas concretas. Además es un problema urbano, en un contexto en el que las urbes continúan reconfigurándose y, en ese proceso, acarreamos un sinnúmero de problemas que aquejan a los nacientes sectores populares que mayoritariamente han migrado del campo a la ciudad, en la que se encuentran desvalidos y enfrentados a un sistema que los explota, primero, y los desecha después. De hecho, la selección del carboncillo y la cromática grisácea que la técnica le permite elaborar hacen del cuadro una escena lúgubre, que deja una sensación de desesperanza. O que, por lo menos, enfatiza en la gravedad del problema social, representándolo plásticamente como una situación carente de color; escenario indeseable, el cual habría que revertir. Me queda una pregunta final: ¿Por qué duermen? ¿Quizá porque es preferible no ver lo que sucede? ¿O es acaso que Calderón dibujó una escena de pesadilla?

276 El cuadro pertenece a la colección del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) Guayaquil.

Fotografía 1. Desocupados



Fuente: Alba Calderón, *Los desocupados*, 1937, carboncillo, 102 x 152 cm. Colección del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, MAAC, Guayaquil.

En *Escogedoras de café* (1939), un óleo sobre tela (76 x 98 cm), en cambio, Calderón se enfoca en otro escenario: el rural, cuyas condiciones de pobreza se complementan con la situación que mantiene a la mayoría del país al margen del bienestar, un sistema de explotación que favorece a unos pocos. En esta obra, Calderón hace patente la explotación en el trabajo en el campo. La escena describe el trajín que demanda la labor, la cantidad de trabajo que debe asumir cada persona y, por su vestimenta, su pobreza. A diferencia de en *Los desocupados*, en este cuadro la cromática es rica, vibrante, lo cual puede hablar de la forma en que la artista veía y entendía los paisajes rurales, a los que fue cercana desde niña. Esta obra también deja ver la convergencia de corrientes plásticas. Por un lado, está la escena realista, de corte social, más cercana a la denuncia, propia del realismo social, y por otro están el trazo muy suelto, casi impresionista sobre todo en la vegetación azul que Calderón ubica en la parte posterior/superior del cuadro.

Esa licencia fantásica de la arbolada azul es quizá una pista de las influencias vanguardistas que también tocaban a la artista, que aunque estaba completamente enfocada en una pintura realista que facilitara la

denuncia —que de acuerdo con Chaves impulsaría la creación de una sociedad nueva a través de la transformación social que reemplace los valores y las formas de funcionamiento de la sociedad vieja—, también se dejaba permear por las estéticas y las formas de las vanguardias, que aunque en apariencia, o según Gallegos Lara, eran contrarias al arte social, podían convivir y cruzarse sin peligro de anularse; como en efecto ocurrió en el caso ecuatoriano, en el cual el realismo social fue una suerte de vanguardia, en el contexto del circuito artístico local, en el cual realismo social e indigenismo llegaron para romper con un arte más bien de corte romántico tardío y para insuflar de nuevas ideas y de aires modernos al mundo del arte.

Fotografía 2. *Escogedoras de café*



Fuente: Alba Calderón, *Escogedoras de café*, 1939, óleo, 76 x 98 cm.
Colección Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, MAAC, Guayaquil.

Los cuadros de Calderón son expresiones de lo popular, lo indio, lo negro, lo montuvio, al igual que lo era la obra de los artistas y escritores llamados «Los Independientes», en alusión a la SAEI. Hacia finales de la década de 1940, aunque Calderón ya no estaba plenamente activa

pintando, su obra seguía presente en el imaginario; junto con las de Kingman, Diógenes Paredes, Guayasamín, Tejada o Moscoso. A ellos la unía «el mensaje doloroso del indio, del obrero de ciudad y de campo. Sin deliberado afán de prédica apostolar. Pero también sin cobardías evasivas ni actitudes de fuga».²⁷⁷ Benjamín Carrión emitió esta opinión en el discurso de presentación de una exposición individual de Eduardo Kingman, llevada a cabo en 1949. Incluyó a Calderón en la lista de los artistas que él consideraba habían hecho denuncia social a través de su obra, sin caer en el panfleto. En una entrevista realizada a su esposo en Lima, Perú, a finales de 1949, también se ubica a Calderón entre los nombres más destacados de la plástica local: «Alba Calderón es la compañera del novelista, pintora de orientación realista, perteneciente al joven movimiento de la pintura ecuatoriana en el que descuellan Guayasamín, Kingman, Mena, Paredes, Palacio, Galecio, Guerrero, Tejada».²⁷⁸

Como se ha visto, en el caso de Calderón, la práctica político-partidista jugó dos papeles clave a favor de la consolidación de su carrera artística. Por una parte, la puso en contacto directo con los temas que luego ella plasmó en su obra; y por otra, aportó a su integración a una red intelectual de izquierda que fortalecía su capital social. Sin embargo, esta no era la única forma de acceder al campo del arte en el país en esa época, como lo prueba el caso de Paz y Miño, quien fue parte del campo artístico sin pertenecer a un partido político, aunque, igualmente, estuvo inscrita, en el realismo social, como se verá en las siguientes páginas.

GERMANIA PAZ Y MIÑO (1913-2002)

Reconocida, en diferentes épocas, por intelectuales como Benjamín Carrión, Jorge Icaza o Hernán Rodríguez Castelo como una de las artistas clave en la renovación de la escultura ecuatoriana, que tuvo lugar a partir de la década de 1930, Germanía Paz y Miño es la más intelectual de las tres artistas de las que se ocupa esta investigación. Paz

277 Benjamín Carrión, «Exposición de Eduardo Kingman», en Pacheco, *Benjamín Carrión. Ensayos de Arte*, 158.

278 Mario Florián, «Enrique Gil Gilbert y la novelística ecuatoriana», en *Reincidencias* n.º 8, eds. Mercedes Mafla Simon y Raúl Pacheco Pérez (Quito: CCBC, 2014), 382. Se trata de una reproducción de la entrevista que se publicó originalmente en *Letras del Ecuador*, n.º 53-4 (enero-febrero de 1950).

y Miño combinaba su interés por las ideas y conceptos con una vena rebelde, tal como lo señalaba la escritora chilena Marta Brunet,²⁷⁹ quien conoció y comentó su trabajo en 1935, cuando Paz y Miño apenas había egresado de la Escuela de Bellas Artes.²⁸⁰ Sobre sus murales escultóricos dijo: «Bajorrelieves de vigorosa concepción que devienen de lo autóctono, firmes, sobrios, rebeldes por añadidura, con esa rebeldía del artista moderno que no se quiere vacío como una nuez vana, en el arte por el arte, sino aportando algo a lo social revolucionario».²⁸¹

La afinidad de la escultora con la propuesta social puede entenderse mejor en su contexto familiar. Hija del militar que presidió en su primera etapa la Junta Suprema Militar de la Revolución Juliana (9 de julio de 1925),²⁸² Luis Telmo Paz y Miño, vivió de cerca la preocupación por la justicia social en su familia.²⁸³ En la década de 1990,

279 La escritora chilena (Chillán, 1897-Montevideo, 1967) fue la segunda mujer de su país en ganar el Premio Nacional de Literatura, en 1961, después de Gabriela Mistral. Tuvo un primer período criollista, en el que recreaba las costumbres y la vida de los sectores populares; sin embargo, su literatura no se limitó a este estilo. También tuvo una carrera diplomática hacia el final de su vida y, de hecho murió, en Uruguay, donde estaba en calidad de Agregada Cultural de Chile. Infomación tomada del sitio web de la Biblioteca Nacional de Chile, el 1 de julio de 2017: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3600.html#presentacionyde-la-Universidad-de-Chile,el1dejulio-del-2017>: <http://www.uchile.cl/portal/extension-y-cultura/vicerrectoria-de-extension-y-comunicaciones/patrimonio-cultural-marta-brunet/83830/biografia>.

280 Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico*, 493-4. Su período creativo tuvo lugar a lo largo de 40 años, con una interrupción de alrededor de 20 años. Durante sus años de actividad artística, Paz y Miño ganó tres premios de relevancia: Medalla de Oro, Ministerio de México, en 1934; Tercer Premio en escultura en el Salón Mariano Aguilera, en 1936; y Gran Premio Adquisición en el Salón Mariano Aguilera, en 1961. Participó en seis exposiciones colectivas importantes, entre ellas en el Pabellón Ecuatoriano de la Feria Mundial en Nueva York en 1940; y tuvo cinco muestras individuales, una de ellas en Nueva York también en 1940.

281 Se trata de la transcripción de un artículo «Alrededor de una mujer», escrito por Marta Brunet para la revista *Ecran* de Chile, en 1935, y que forma parte del archivo particular de la familia Breilh Paz y Miño.

282 Toma del poder por parte de los militares para devolver el carácter radical al proyecto liberal y propusieron un modelo de modernización del Estado, pero antes alejaron a las oligarquías liberales costeñas, principalmente, del poder político.

283 Telmo Paz y Miño fue uno de «los militares progresistas que echó abajo a la plutocracia y llevó adelante cambios que incorporaron al espacio público algunos elementos de corte social, especialmente orientados por una clase media en

haciendo una rememoración, Paz y Miño dijo en una entrevista: «La angustia social fue una cosa que siempre vivió desde muy muchacha en mí; la angustia que tenía yo por la gente que necesitaba ayuda, por la que había que luchar. Y ese pensamiento, ese amor que existía en mí, fue haciéndose realidad en mi obra y fue siendo lo número uno en mi pensamiento, en la creación artística».²⁸⁴ A esta sensibilidad social se suma su predisposición a las expresiones culturales y artísticas que también adquirió en el entorno familiar, por la inclinación de su padre a los «proyectos culturales familiares», que incluían un taller de teatro.²⁸⁵ Aunque a lo largo de toda su trayectoria, Paz y Miño volvería una y otra vez a los temas sociales con su escultura (y desde mediados de la década de 1960 desde la labor social),²⁸⁶ en la década de 1930 —cuando terminó su formación académica—²⁸⁷ eran más marcadas «esas ideas de mejoramiento, de amor; porque en realidad en mi obra lo que prevalece es este sentimiento de amor, de la creencia de que el amor a la humanidad hace la obra más fructífera».²⁸⁸

PAZ Y MIÑO: EL ARTE COMO FACTOR SOCIAL

En su texto «El arte como factor social», publicado en 1936, Paz y Miño escribió: «¿La revolución artística no está en consonancia con la revolución social y política que se realiza en Rusia? Según la idea que expone Halina Yzdebska, en sus comentarios artísticos rusos [sic], dice: “Accesibilidad del arte a las masas, medios democráticos de expresión y solidaridad ecuménica”; y luego: “el arte ruso es un himno de guerra en el corazón del proletario que lucha por sus reivindicaciones”».²⁸⁹ Esta

crecimiento». Jaime Breilh Paz y Miño y Fanny Herrera, *El proceso juliano: Pensamiento, utopía y militares solidarios* (Quito: UASB-E / CEN, 2011), 9 y 154.

284 Jaime Breilh Paz y Miño, *Germania de Breilh: El arte de hacer hablar a los materiales*, CD-Rom (Quito: Núcleo de Promoción del Arte y el Diseño / Yagué, 1997), track 3, 5” al 30”.

285 Breilh Paz y Miño y Herrera, *El proceso juliano*, 153.

286 Sánchez, «Cuatro mujeres artistas», 99.

287 Además de en la Escuela de Bellas Artes, estudió becada un año en la New School for Social Research en Nueva York, cuando Camilo Egas trabajaba ahí, según consigna Rodríguez Castelo en su *Diccionario crítico*, 494.

288 Breilh Paz y Miño, *Germania de Breilh*, track 5, del 23” al 40”.

289 Germania Paz y Miño, «El arte como factor social» (Quito: Gutemberg, 1936), 236. Es una publicación que forma parte del archivo particular de la familia Breilh Paz y Miño y que no cuenta con ninguna información sobre la publicación

pregunta y la respuesta que formula a través de la cita de Yzdebska en su texto dirige la atención hacia sus inquietudes y convicciones respecto al arte y su función social. En este sentido, es pertinente entender la carrera de esta artista como un territorio de convergencia de dos presencias fundamentales y permanentes en su vida: el arte y la preocupación por la justicia social.

La vocación social de Paz y Miño está relacionada con una inclinación ideológica por un sistema que privilegie las necesidades del ser humano por sobre las del capital como las descritas por Agustín Cueva en relación con el realismo en la literatura ecuatoriana de la década de 1930. La obra y los textos sobre arte de Paz y Miño pliegan a esta idea de la creación con función social. De hecho, la preocupación por la consecución de la justicia social fue determinante en su vida.²⁹⁰ Las nuevas experiencias artísticas promovidas desde la Revolución mexicana, y que continuaron con el muralismo bien entrado el siglo XX, constituían otro factor que influenciaba la posición de Paz y Miño en su arte, que comulgaba con las reivindicaciones de la justicia social:

Tuvo mucha influencia para mí el pensamiento, la lucha mexicana. [...] Y entonces los artistas nos vimos movidos por una cosa de pensamiento, por una cosa de amor, de amor por la gente que necesitaba eso. Y fue una lucha verdadera, yo me acuerdo que cuando estábamos en la Sociedad de Artistas todas las reuniones se volvían una conversación social. Es decir, todos los escritores y artistas teníamos ese pensamiento. Y lógicamente mi pensamiento estaba al unísono con el de ellos.²⁹¹

Esa convergencia conceptual y estética con sus compañeros de generación seguramente influyó para que Paz y Miño fuera parte del campo artístico local. La importancia que se daba a su obra, mencionada en varias ocasiones (mucho más que la de Paredes o la de Calderón) en las

a la cual pertenece; en el documento del archivo dice textualmente y escrito a mano «en: México».

290 En su madurez —es decir, fuera de la temporalidad aquí estudiada—, a partir de la década de 1960, se concretó un proyecto destinado a jóvenes de escasos recursos, Mundo Juvenil, que pervive. El propósito de este centro era proveer de espacios gratuitos de conocimiento e intercambio cultural a una población que tradicionalmente no tenía acceso a este tipo de información y relaciones por falta de recursos económicos.

291 Breilh Paz y Miño, *Germania de Breilh*, track 3, del 31' al 1'20''.

crónicas de los periódicos *El Día* y *El Comercio* se puede tomar como una muestra de esa aceptación. Desde los inicios de la década, ya se puede ver el capital simbólico que comenzó a construir desde su paso por la Escuela de Bellas Artes. En el material periodístico queda constancia de que siempre que se la mencionaba se destacaba la calidad plástica de sus trabajos y no solamente los temas que abordaba. En 1934, José de la Cuadra escribió un texto sobre Paz y Miño: «La revelación de la artista fuertemente posibilitada que dormía en Germania Paz y Miño fue como un fenómeno vegetal [...] Necesitó el fustazo bravío del sol de la tierra baja... Requirió el calor mojado de la yunca... Acaso de otra manera no habría ocurrido así».²⁹²

El escritor hace alusión a las tierras bajas para mencionar a Guayaquil, ciudad en la que Paz y Miño vivió de niña y donde inició su formación plástica tomando «cursos libres de dibujo» en la clase que José María Roura Oxandaberro dictaba en el colegio Vicente Rocafuerte.²⁹³ Luego continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, en Quito, a la que ingresó cuando tenía 14 años. «Mi resolución de ser artista era firme; y así, en octubre del 27, ingresaba a la Escuela de Bellas Artes».²⁹⁴

En sus *12 siluetas*, De la Cuadra incluyó a Paz y Miño junto a Víctor Mideros, quien se había consagrado como artista, entre otras razones, por haber ganado el premio Mariano Aguilera siete veces.²⁹⁵ Las otras siluetas corresponden mayormente a escritores: Augusto Arias, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanseco, Abel Romeo Castillo, Jorge Carrera Andrade, Wenceslao Pareja y a un músico, Gustavo Bueno. Aparte de estos hombres que estaban despuntando en el mundo de las artes del país, solo otra mujer fue incluida: Carmen Palacios, compañera de Paz y Miño en la Escuela de Bellas Artes, y un par de años menor. En su semblanza de Paz y Miño, De la Cuadra destaca la voluntad de ser artista de ella: «En su espíritu había fructificado la semilla. Germania Paz y Miño adquirió en breve conciencia plena de sí misma, en cuanto a su porvenir de artista. Germania

292 José de la Cuadra, *12 siluetas: Escritores y artistas ecuatorianos* (Quito: América, 1934), 133.

293 *Ibíd.*, 136.

294 *Ibíd.*

295 Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico*, 388.

inclinó sobre la obra inicial la cabecita aún infantil, y la alzó, ya cabecita de mujer, tras siete años de tarea consagrada enteramente al arte».²⁹⁶

Sobre todo en los primeros años de su trayectoria, Paz y Miño combinó su quehacer artístico con la reflexión y la escritura sobre arte. Lo hizo desde una perspectiva de izquierda. Para Paz y Miño, su obra no podía ir por un andarivel distinto del de sus preocupaciones sociales y morales. Si bien para ella el arte «no está al servicio directo de la moral, ni obligado por las leyes de la ética», el artista, aunque no sea su misión, puede «desentrañar los aspectos bellos de la naturaleza e interpretarlos en su obra» para servir «de una manera eficaz a las causas de la verdad y del bien».²⁹⁷

En el segundo lustro de la década de 1930, fue una estudiosa y admiradora del arte mexicano, alrededor del cual preparó una ponencia titulada «Apuntes sobre el arte mexicano», que se presentó en 1936 en el Museo Nacional. En ella resaltaba su papel de guía de la sociedad:²⁹⁸ «Va gestándose una nueva manifestación artística [...] captando sus nuevas teorías políticas, las palpitaciones del corazón del pueblo, las inquietudes, las pobreza y los ímpetus de su renovación social».²⁹⁹ O decía que México estaba «llamado a producir un arte que fuese como una clarinada de avance, de renovación».³⁰⁰ Los muralistas mexicanos estaban plenamente activos en el momento en que Paz y Miño escribió este artículo. De todos ellos, Diego Rivera era a quien más admiraba: «Diego Rivera [...] el hombre que, con su talento y su genio creador, dio [sic] el grito más sonoro que se ha dado en el mundo artístico desde hace algunos siglos».³⁰¹ Así, la artista deja ver la conciencia que tenía de formar parte de una generación que operaba un cambio clave en el arte local y mundial.

Para Paz y Miño, el arte al que estaban avocados ella y sus compañeros constituía una «verdad artística» basada en parámetros políticos y estéticos a los que se apegará durante la etapa de consolidación de su carrera como artista plástica. De los artistas mexicanos dice: «La actitud estética [...], la

296 De la Cuadra, *12 siluetas*, 136-7.

297 Paz y Miño, «El arte como factor social», 235-6.

298 Germanía Paz y Miño, «Apuntes sobre el arte mexicano: Conferencia dictada en el Museo Nacional el 27 de mayo de 1938, en el segundo ciclo del Curso de capacitación del personal del Museo y el Archivo» (Quito: Talleres Gráficos de Educación, 1938), 23-7.

299 *Ibíd.*, 24.

300 *Ibíd.*, 23.

301 *Ibíd.*

labor humana que realizan sus pinceles, y su trabajo de conjunto, llega a formar en México una consciente y nueva verdad artística, y que hoy, salvando las fronteras, sin reconocer límites, va extendiéndose por toda la América india». ³⁰² Forma y contenido eran inseparables para ella, sin hacer concesiones al mensaje en detrimento de la calidad plástica.

En 1936, en «El arte como factor social», aparte de México, Paz y Miño ubicaba a Uruguay como otro referente artístico regional. Decía que ese país tenía «como representante de su actual evolución artística a Méndez Magariños, el de tendencia y personalidad definidas y fuertes, al que, como a Gutero [sic], ³⁰³ el argentino, la probidad le conduce hacia el criollismo puro, por sendas no trilladas que el artista frecuenta, en su interpretación sui géneris de lo real, que es precisamente la realidad vivida y depurada del arte nuevo». ³⁰⁴ Paz y Miño encontraba valor en el énfasis que Melchor Méndez Magariños daba a escenas rurales y gauchos y campesinos en su obra; el mismo que Alfredo Guttero otorgaba a los obreros en paisajes urbanos poblados de chimeneas de fábricas y a campesinos en plena faena.

Como no ocurre con las otras dos artistas de esta investigación, con Paz y Miño se puede abordar de una forma menos especulativa sus vocaciones artística y social, pues existen textos sobre arte escritos por ella misma en los que comunica su pensamiento respecto del papel del artista. Además, la entrevista que le hizo su hijo aporta otros elementos para sostener lo anteriormente dicho: Paz y Miño veía al arte como «un medio humano de mejoramiento» de la vida de los más necesitados. ³⁰⁵

LA PREOCUPACIÓN POR LO SOCIAL EN LA OBRA DE GERMANIA PAZ Y MIÑO

Quienes se han acercado a la obra de Paz y Miño coinciden en que su lenguaje plástico estuvo marcado por las rupturas y la innovación; una característica de su trabajo en ambas etapas de su trayectoria artística, ³⁰⁶

302 *Ibíd.*, 27.

303 Es Guttero.

304 Paz y Miño, «El arte como factor social», 236.

305 Paz y Miño, «Apuntes sobre el arte mexicano», 27.

306 La primera va desde la mitad de la década de 1930 hasta aproximadamente mediados de la década de 1940; y la segunda comienza en la década de 1961, cuando incluso gana el Premio Adquisición Mariano Aguilera con la obra *Anatomía del deseo*. Aunque expuso hasta finales de la década de 1990, como registra el *Nuevo diccionario crítico*, de Rodríguez Castelo, creó de manera regular hasta la década de 1980.

y que la sitúa muy cercana al lenguaje de la vanguardia. En una primera etapa de actividad artística, entre 1930 y los primeros años de la década de 1940, Paz y Miño abordó temas sociales.³⁰⁷ En 1934, se graduó de la Escuela de Bellas Artes con la segunda mejor nota de su promoción, lo que le mereció la Medalla de Oro Ministro de México.³⁰⁸ El periodista del diario *El Comercio* apuntaba la peculiaridad de su expresión estética en la obra escultórica *El Precursor*, que fue su trabajo de graduación. «En la ejecución de la señorita Paz y Miño se nota un paso valiente de liberación de la Escuela Clásica para adentrarse de lleno en la Escuela Vanguardista».³⁰⁹ Sobre la misma exposición de graduación, un día después, Nicolás Fernando de la Rada califica de audaces los relieves en la obra de Paz y Miño. A su parecer, están dotados «de un sentido arquitectónico simplista», que «revela su sentir a la par de los tiempos que corremos».³¹⁰ Una tercera nota, igualmente, da una idea del impacto que causó la irrupción de Paz y Miño en la escena plástica. En ella se registran las obras de mayor calidad; resalta la técnica de las esculturas de Paz y Miño, en la que ve reminiscencias «riverianas» —en alusión a Diego Rivera—, y la «audacia escultórica sintética», alineada con el vanguardismo.³¹¹

Una breve descripción de Brunet corrobora estas impresiones y da una idea de las características de su obra de mediados de la década de 1930: «Una serie de esculturas simples, modernas, con ese mucho arquitectónico que la estatuaria monumental requiere hoy por hoy. Bronces, mármoles, piedra, madera, mucho realizada por ella misma».³¹² La década de los 30 es «la época de la escultura de tamaño heroico. Conforme se sucedieron los años de formación y paulatina ruptura con los moldes clásicos en la Escuela de Bellas Artes de Quito expuso esculturas y murales de gran volumen».³¹³ En esa década, Paz y Miño también pintaba.

307 Breilh Paz y Miño, *Germania de Breilh*, del 2'26" al 2'30".

308 Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico*, 493.

309 El Comercio, «Se inauguró exposición de fin de año de la Escuela de BB. AA.», *El Comercio*, 6 de agosto de 1934, 7.

310 Nicolás Fernando de la Rada, «Visitando la exposición de labores del Liceo Fernández Madrid», *El Comercio*, 7 de agosto de 1934, 7.

311 El Comercio, «La exposición de Bellas Artes», *El Comercio*, 8 de agosto de 1934, 3.

312 Brunet, «Alrededor de una mujer».

313 La familia de Paz y Miño no ha logrado determinar si esas obras aún existen, y de ser así dónde están ubicadas. Breilh Paz y Miño, *Germania de Breilh*, 2, del 0" al 15".

Su cuadro *Las lavanderas*, 1939, es incluido como parte del corpus pictórico que se va a analizar porque es una muestra del discurso plástico que había articulado la artista por fuera de la escultura, soporte en el que años más tarde su arte se consolidaría. La obra refleja el esfuerzo laboral máximo al que están obligados los pobres, que en este caso además son indígenas y, por lo tanto, protagonistas de una nueva sociedad que estaban empeñados en promover los integrantes de la Generación del 35, como lo hacía explícito Chaves. En estos personajes indios e imágenes indigenistas se veían las bases de una cultura propia, pues ellos dotaban de nuevo sentido a lo nacional, que es uno de los puntales fundamentales del indigenismo.

Este óleo sobre tela (178 x 138 cm) muestra a tres mujeres, con rasgos y características indígenas, por sus facciones, el color de su piel y su vestimenta.³¹⁴ Una de ellas, que parece más joven que las dos que están trabajando, está junto a un bebé, amamantándolo. En esta imagen de la esquina inferior izquierda donde se ve el seno deforme (alargado de forma casi imposible) de la mujer se intuye un referente cubista, que se reafirma en toda la composición del cuadro y la disposición «desacomodada», rebelde a la perspectiva tradicional, de los elementos. Las dos mujeres principales del cuadro se encuentran en la dura faena del lavado de ropa. De hecho, el gesto de esfuerzo de la mujer que está restregando una pieza de ropa sobre la piedra hace parecer como si todo el peso de su cuerpo estaría volcado a la tarea. La otra, la que está de pie, aprieta en un gesto, quizá de rabia o impotencia, la ropa que ha tenido que lavar para otros. Sin embargo, esa rabia no se torna en desafío ni interpelación; de hecho, las tres mujeres esconden la mirada, sus ojos entrecegados apenas ven hacia abajo o en el caso de la mujer de la derecha no pueden ver nada pues están apretados contra la ropa lavada. El sitio en el que ocurre la escena podría ser una lavandería pública, pues se ve la estructura de más de una piedra de lavar. Paz y Miño está pintando a mujeres pobres que lavan ropa para ganarse la vida, y que deben hacerlo acompañadas de sus hijos. El gesto rupturista está tanto dentro de la tela en lo plástico y en el tema por la composición de reminiscencias cubistas y el hecho de pintar a mujeres humildes en la faena y una de ellas amamantando; como lo está fuera de la tela: Paz y Miño es una mujer

314 El cuadro pertenece a la colección particular de la Familia Breilh-Ayora, Quito.

que pinta a mujeres populares para contar su tragedia. Es interesante que la artista, como mujer ella misma, haya escogido a mujeres trabajadoras y así haya enfocado un tema que representa la injusticia social por partida triple que sufren las mujeres trabajadoras pobres e indígenas.

Fotografía 3. *Las lavanderas*



Fuente: Germana Paz y Miño, *Las lavanderas*, 1939, óleo, 178 x 138 cm. Colección particular Breilh-Ayora.

La obra de Paz y Miño tenía como objeto los personajes del ámbito popular (obreros, mendigos, lavanderas, etc.) o indígena; alejada de los motivos religiosos y las formas clásicas. En 1938, participó en el Salón Mariano Aguilera y, aunque su obra no ganó, fue bien recibida.³¹⁵ En medio de la pobreza de la muestra de ese año, a criterio de A. Lleras, las piezas de Paz y Miño se destacaron positivamente: «En cuanto a escultura, son notables las obras de Germania Paz y Miño. La cabeza de su padre y la interpretación de Atahualpa, el gran indio, con sus insignias, y con la fuerza simbólica de su significación histórica».³¹⁶ La pieza es descrita como una obra de «gran sentido plástico: una alta intuición histórica del Monarca Aborigen, realizada con una austera técnica expresionista».³¹⁷

Si bien Atahualpa no representa a un indígena en condiciones de sumisión de la década de 1930, sino al héroe indígena que se enfrentó a los españoles en el siglo XVI, es precisamente esto lo que hace interesante incluir esta escultura en el corpus plástico que será analizado. Primero es el tema de la escultura, un héroe indio, lo que la hace entrar en sintonía con el espíritu de la década, que procuraba reivindicar todo lo relacionado con los pobladores originarios del continente. Quizá 20 o 30 años antes, a inicios del siglo XX, hubiera sido menos probable darle la importancia y la categoría al personaje en el plano artístico, aunque en el ámbito histórico evidentemente la tenía. Por otro lado está la intención con la que fue construida la escultura: se trata de una imagen imponente, los rasgos casi geométricos y muy marcados y angulosos de la cara del Atahualpa de Paz y Miño enfatizan en la reciedumbre del personaje. Este busto, cuyas dimensiones no aparecen especificadas en ningún lugar, y que a finales de la década de 1930 Benjamín Carrión quiso fotografiar para usar en una nueva edición de su libro *Atahualpa* —deseo que al parecer no se concretó, pues ni siquiera el Centro Cultural Benjamín Carrión cuenta con una edición, de las siete distintas que tiene disponibles, en la que esta cabeza hecha por Paz y Miño conste en la portada— evidencia la elección de un camino conceptual y

315 Paz y Miño recibió dos premios en ese certamen, un tercer lugar en 1936 y el Premio Adquisición en 1961; ambos con obra escultórica.

316 A. Lleras, «Hacia el propio arte del Ecuador: La Exposición Mariano Aguilera», *El Comercio*, 22 de agosto de 1938, 5.

317 *El Comercio*, «De la exposición Mariano Aguilera», *El Comercio*, 23 de agosto de 1938, 1. Su familia desconoce si la pieza aún existe y, de ser así, cuál es su paradero.

estético limpio, despojado de adornos, afecto a ángulos rectos y de carácter expresionista, cualidades propias del vanguardismo que desde el inicio atrajo e identificó a la artista. En este gesto, de alguna manera parricida, también radica el espíritu de ruptura de Paz y Miño en su arte.

De líneas rectas y simples, en un estilo que incluso podría calificarse de *naïve*, el Atahualpa de Paz y Miño respeta y se acomoda a las formas de la piedra; más geométrico, muestra el material crudo, sin artificios ni intenciones de verosimilitud, lo cual es también una marca de las vanguardias. En esta pieza, Paz y Miño deja ver sus inquietudes plásticas y su voluntad de experimentación.

Fotografía 4. *Atahualpa*



Fuente: Germania Paz y Miño, *Atahualpa*. Se presume la obra del año 1938, escultura en piedra, no existe registro disponible de sus dimensiones ni datos de su existencia actual o ubicación.

En 1940, los méritos artísticos de Paz y Miño le valieron una beca para continuar su formación artística en la New School for Social Research, en Nueva York, donde Camilo Egas era el director de los talleres de arte. Paz y Miño permaneció allí un año. Durante su estadía en Nueva York, en una nota en *The Fashion League*, se destacan el carácter social y las provocaciones estéticas de su obra, que la sitúan en la línea de Diego Rivera:

Entre los artistas reconocidos de nuestro tiempo, hay que incluir el nombre de Germania Paz y Miño, de Ecuador, una artista joven que ha estado exhibiendo en el país y ha sido premiada en México y en su Quito natal. Su trabajo en lienzo, madera y piedra es moderno como el de Diego Rivera, e igualmente provocador. Ella se ocupa de los problemas sociales cotidianos, como la economía, la salud, incluida la emancipación de las mujeres. Una de sus telas más destacadas podría titularse *El trabajador*, pues en su barrendero calvo están simbolizados todos los trabajadores del mundo.³¹⁸

En una entrevista realizada en 1980 por Rodrigo Villacís para diario *El Comercio*, la artista hace dos afirmaciones que muestran la convergencia de arte y preocupación social en ella: «Me interesa sobre todo el ser humano; si antes era el héroe, ahora es el hombre cotidiano, de todos los días y muchas veces el marginado»;³¹⁹ y «yo he estado siempre entre el arte y el servicio a la comunidad. Por eso nació hace ya casi 15 años la idea de Mundo Juvenil [...]. La Fundación aspira a darle al niño de escasos recursos la oportunidad de que se integre a la cultura».³²⁰

Antes de concluir este análisis, cabe mencionar la conciencia que tenía del reconocimiento como artista del que gozaba, es decir de su capital simbólico. Paz y Miño decía que vivió sus procesos de formación, integración y consolidación en el mundo del arte local con «una buena acogida». En la entrevista que le hace su hijo asegura: «Y no luché, digamos, se me abrió el campo. Se respetó mi pensamiento y

318 *The Fashion League*, «Skirting New York with Joan Gardner». No se menciona al autor y tampoco tiene fecha y, al igual que otros documentos citados, pertenece al archivo particular de la familia de la artista; se trata de una transcripción a máquina. Traducción propia; en inglés en el original.

319 Rodrigo Villacís Molina, «Germania de Breilh: “Yo creo en la voluntad”», *El Comercio*, 2 de noviembre de 1980, 5. Recorte de periódico perteneciente al archivo de la familia Breilh.

320 *Ibíd.*

mi obra. Digamos, en ese entonces, por ejemplo, se formó la Sociedad de Escritores y Artistas, en la cual estaban artistas y escritores como Benjamín Carrión o Jorge Icaza, y ellos me nombraron presidente de la asociación. Eso te da una idea de la aceptación que tenía yo entre el grupo que tú estás pensando, de hombres».³²¹ Esta afirmación da cuenta de sus capitales sociales y culturales.

En este acápite se ve que la profunda vocación social de Paz y Miño no se convirtió en afiliación político-partidista de ningún tipo. Se mantuvo estrictamente apegada a su expresión artística para dar salida a sus ideas de justicia social. Paz y Miño estaba convencida de que por medio del arte se podían lograr mejoras en la sociedad. Por último, cabe mencionar que, en el interés que tuvo a lo largo de su carrera por encontrar nuevos lenguajes artísticos, tiene un punto en común con Piedad Paredes, como se verá a continuación.

PIEDAD PAREDES (1911-2003)

La búsqueda de lenguajes artísticos caracterizó la trayectoria de Piedad Paredes. Búsqueda incesante, a lo largo de décadas, que no encontró conformidad, aunque se haya mimetizado temporalmente con las directrices estéticas y sociales de la generación artística a la que pertenecía. La naturaleza discretamente esquiva y algo retraída de Paredes ha sido asociada con las características de su obra, por sus contemporáneos del campo artístico y también por quienes la conocieron en su ámbito familiar luego de la época estudiada, como su sobrina Yvonne Zúñiga.³²²

En «La pintura ecuatoriana del siglo XX», en 1942, José Alfredo Llerena la describe así: «Personalmente, es una mujer muy culta y delicada, bastante joven. Rara vez aparece en las reuniones de artistas y en los cenáculos intelectuales».³²³ Este apunte de Llerena coincide con esa característica de su personalidad que proporciona Zúñiga valiéndose de lo que escuchó sobre ella en el ámbito familiar:

321 Breilh Paz y Miño, *Germania de Breilh*, track 1, del 03" al 39".

322 Yvonne Zúñiga, «Arte y vida en la obra de Piedad Paredes Álvarez (Quito 1911-2003)», en *Piedad Paredes Álvarez: Donación*, ed. Patricio Herrera Crespo (Quito: CCE, 2015), 127-64.

323 Llerena y Chaves, *La pintura ecuatoriana*, 54.

Desde muy pequeña, como lo expresa en algunos apuntes autobiográficos, se sintió diferente en la escuela y hasta en la familia. No obstante su retraimiento y carácter independiente, que en ocasiones le traían dificultades, fue una alumna sobresaliente. Adicta a la lectura, solía observar la naturaleza y llenaba de dibujos sus cuadernos, libros escolares y de cuentos, hábito que los maestros consideraban intolerable; por esa razón tuvo a menudo que soportar castigos en la escuela y a veces en la casa, por aquella inquietud constante y su tendencia a salirse de las rutinas y de las reglas.³²⁴

La artista se graduó en 1934 con honores y obtuvo el cuarto premio entre sus compañeros de la Escuela de Bellas Artes, la Medalla del Embajador de Brasil. Paredes, de alguna manera, no encajaba más que en su propio mundo creativo. Su sobrina registra que la Escuela de Bellas Artes fue «el único lugar donde su espíritu libre pudo aceptar las reglas, pues sentía que era su medio natural».³²⁵ Paredes fue hija de la maestra de escuela Balbina Álvarez, quien, en su juventud, creó una escuela para alfabetizar a niños de escasos recursos; y del escribano Luis Paredes Rubianes. Paredes no se casó ni tuvo hijos. Vivió en la casa familiar buena parte de su adultez, y allí montó su primer taller de enseñanza de pintura y dibujo, en una primera etapa. Luego lo volvió a abrir en otra casa, en la que vivió sola.³²⁶ El taller, según Zúñiga, funcionó alrededor de 10 años, pero no consigna las fechas en que esto ocurrió.³²⁷

Paredes vivió en permanente actividad pictórica, con excepción de los pocos años en la década de 1940 en que dejó de pintar para dedicarse al teatro. Siempre estuvo buscando su voz, y dispuesta al experimento plástico y conceptual. «Lo que llama la atención en la obra de Piedad Paredes es que ella no se suma mecánicamente a la corriente tremendista del expresionismo indígena, encabezada por Guayasamín y Diógenes Paredes, sino que mantiene su personalidad y eso ya de suyo es un

324 Zúñiga, «Arte y vida», 128-9.

325 *Ibíd.*, 129.

326 Información proporcionada por su sobrino Luis Zúñiga en una entrevista personal realizada el 8 de abril de 2017. Zúñiga no sabe en qué período funcionó dicho taller.

327 De una entrevista personal realizada el 24 de abril de 2017, con la pintora quiteña Dolores Salgado, quien, siendo niña, fue tallerista de Paredes, se puede inferir que el taller que ya estaba ubicado en la casa donde vivía sola la artista estuvo funcionando a lo largo de la década del 60.

valor». ³²⁸ Y como ella mismo dijo alguna vez: «Trabajé la estilización de la figura, mi obra causaba desconcierto puesto que era más bien poética mientras todos eran indigenistas. Luego hice algo de indigenismo, pero definitivamente, lo mío era distinto, tenía otro enfoque». ³²⁹ En esta declaración se evidencian las tensiones y negociaciones que tenían que hacerse en el medio, como artista y como mujer; Paredes fue aceptada, y su adhesión inicial al indigenismo seguro tuvo que ver.

PAREDES Y LA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE ARTÍSTICO

Piedad Paredes se encontró desde el inicio con un campo artístico que ponía reparos a su forma de abordar su creación. En la década de 1930, ella estaba buscando —como continuó haciéndolo el resto de su vida— un lenguaje intimista o introspectivo, de experimentación formal. Esa opción la dejaba en una posición ambigua en un campo del arte que estaba influenciado por la política. Por una parte, los temas sociales que abordaba le abrían el paso; pero la forma en que lo hacía, considerada demasiado estilizada por quienes ejercían de críticos, mantenía su puesto en permanente tensión. Mientras su capital cultural era incuestionable y su capital social era sólido, por las relaciones cultivadas en la Escuela de Bellas Artes, su capital simbólico, es decir, su reconocimiento como artista no se manifestaba tan nítida ni permanentemente.

Sujeta a distintos cuestionamientos y comentarios, Paredes tuvo un itinerario artístico distinto al de las otras dos artistas estudiadas. La crítica la reconvenía, y aunque no fuera necesariamente con dureza, la llamaba a ubicarse en lo que era deseable, en unos casos, o en lo que ella hacía mejor, en otros. José Alfredo Llerena comentaba que «a veces ejecuta geometrismos poco lógicos, como si quisiera cubicar las figuras humanas o los objetos. Seguramente, semejante camino es equivocado y no conduce a ninguna parte». ³³⁰ Más adelante decía que «suele pintar con una tendencia romántica, como si evocara el ambiente del siglo XVIII. Y por esa ruta suele realizar cuadros hermosos. [...] Cuando Piedad Paredes sigue esta tendencia romántica consigue realizar obras

328 Lenin Oña, «Artista multifacética», en *Piedad Paredes Álvarez: Donación*, ed. Patrio Herrera Crespo (Quito: CCE, 2015), 167.

329 Zúñiga, «Arte y vida», 161.

330 Llerena y Chaves, *La pintura ecuatoriana*, 54.

de mucho aprecio».³³¹ Los comentarios de Llerena traslucen la tensión que provocaba la obra de Paredes.

Ignacio Lasso comenta su obra en un artículo de 1939, y se enfoca en lo que entonces era entendido como subjetivismo:

La Señorita Piedad Paredes.- Nos enseña un desconcertante caso de evasión. [...] este ingenuo y pertinaz subjetivismo, que se vale para expresarse en gamas de colores enrarecidos y líricos, de elaborados símbolos, en los que se siente discurrir un ardoroso sentimiento poemático, sin destino y sin cauce. Piedad Paredes sufre el instante del deslumbramiento, el pasajero contratiempo de no acertar en la articulación de los medios expresivos. Ya vendrá la lógica reacción de su sensibilidad, de su talento, de su encantador estilo personal.³³²

La historiografía del arte ha clasificado a Paredes como pintora indigenista, porque su obra de la década de 1930 abordó motivos sociales, y en un momento se ligó más al indigenismo.³³³ En 1977, Benjamín Carrión escribió su último texto sobre plástica y cultura, titulado «Breve trayectoria cultural del Ecuador» y en él incluyó a Paredes entre los indigenistas. «Cuando en el Perú hacían pintura indigenista José Sabogal, Camilo Blas, Julia Codesido; en Ecuador, sin interrelación visible ni posible, comenzó a hacerlo Eduardo Kingman y sus compañeros de grupo, Diógenes Paredes, Leonardo Tejada, Pedro León, Mena Franco, Carlos Rodríguez, Piedad Paredes, Luis Moscoso y algunos más».³³⁴ En la nota al pie de este comentario, Benjamín Carrión añade que estos artistas ecuatorianos estuvieron «adscritos al movimiento del expresionismo social, cuya obra más trascendente empezó a florecer en la década de los 30 y 40».³³⁵

331 *Ibíd.*

332 El texto está atribuido a Ignacio Lasso, quien en otra ocasión ya había comentado la obra de Paredes. Se trata de un recorte de periódico pegado en el álbum de recortes de prensa que hablan sobre ella, hecho por la propia artista. En la página en la que está pegado el recorte, constan escritos a mano un año, 1939, y el nombre del autor sobre recorte, Ignacio Lasso. No se consigna ni la publicación en la que salió ni el título de la nota o la página.

333 Zúñiga, «Arte y vida», 133.

334 Benjamín Carrión, «Breve trayectoria cultural del Ecuador», en Pacheco, *Benjamín Carrión. Ensayos de arte*, 228.

335 *Ibíd.*

Como se verá más adelante, todo indica que en los primeros años de su carrera, ella se ciñó más al deber ser que a lo que quería ser y hacer. ¿Paredes quería experimentar con el estilo, el color o en las líneas cuando pintaba? La búsqueda de un lenguaje visual marcó la trayectoria de la artista. De esta descripción del escritor Humberto Salvador, quien era su amigo, se puede inferir que el retraimiento de Paredes la abocaba a su mundo interior. «Piedad es una muchacha taciturna. Da la impresión de que ella vive para su propio espíritu. Debe gustarle mucho dialogar consigo misma... Acaso para Piedad el silencio sea su mejor poema. Ya su mirada tiene una expresión de ensueño y lejanía, como si estuviera contemplando un paisaje ilimitado. Como si se encontrara sola en el mar».³³⁶

Los temas que escogía eran sociales, pero la manera de resolverlos evidenciaba que su arte estaba más cerca de las cavilaciones y la búsqueda, que de las certezas de la denuncia o la pedagogía, que imponen la militancia o la vocación social. Su expresión plástica entraba en tensión con la visión de lo que debía ser el arte que los diferentes agentes del campo estaban estableciendo. Por momentos, quizá la obra de Paredes quedaba fuera de la corriente artística dominante. Pero a la vez estaba integrada y era reconocida y aceptada, como consta en notas informativas y comentarios críticos de la época y posteriores también.

Su búsqueda artística durante la década de 1930 la mantuvo moviéndose en las fronteras, aunque su obra haya encajado dentro de los motivos sociales, apreciados en ese momento. La investigadora Olivia Casares lo interpreta así: «Veo que tiene influencias del indigenismo pero no advierto que ella haya creado una obra indigenista. Me parece más bien que ha experimentado con el indigenismo, que es lo que sus colegas hombres estaban haciendo en aquella época. Miro en Piedad un estilo que se desliga un poco de estas influencias de su época y crea algo que es muy propio de ella».³³⁷

Lo paradójico es que, con esa obra indigenista, Paredes empezó a ser reconocida en el campo artístico. En una entrevista publicada al parecer en la década de 1960 en *El Comercio*,³³⁸ Paredes dice que nunca le gustó

336 Humberto Salvador, «Dos artistas», *El Día*, 5 de agosto de 1934, 2-3.

337 Olivia Casares, «Crítica de arte, autora de libros sobre artes plásticas de mujeres», en *Piedad Paredes Álvarez: Donación*, ed. Patricio Herrera Crespo (Quito: CCE, 2015), 169.

338 Es material recopilado por su sobrina Yvonne Zúñiga que no está fechado.

encasillarse en ninguna escuela artística: «A mí me gusta apartarme de las escuelas, sacar de mí misma, no seguir huellas gastadas».³³⁹ Y, en otra entrevista, matiza lo anterior cuando posiciona su obra en el marco de «lo social»: «Yo soy netamente realista, empleo técnica modernista. Considero que mis cuadros tienen un gran contenido social ya que encuentro lo artístico, lo tierno en la figura humana, especialmente del pueblo».³⁴⁰ Se puede entender, sin embargo, que no habla en un sentido estricto de arte social, sino de una empatía con los menos favorecidos, que ella llama «el pueblo».

Paredes tenía una vocación artística potente, que incluso la llevó a incursionar en el teatro, a inicios de la década de 1940, cuando dejó totalmente la pintura por un tiempo.³⁴¹ No solo fue actriz, sino dramaturga y escenógrafa.³⁴² Zúñiga revela que Paredes además, en algún punto, empezó a escribir una novela y otra obra de teatro; la primera quedó a medias y la segunda, aunque terminada, inédita.³⁴³ Aunque se sabe poco de la faceta intelectual de Paredes, se conoce que ofreció una conferencia sobre Goya en el Club Femenino de Cultura.³⁴⁴ Sus sobrinos Yvonne y Luis Zúñiga Paredes coinciden en que «no era muy cercana a la política; ella nunca estuvo involucrada en movimientos políticos».³⁴⁵ Paredes «consideraba que el artista debía ser libre, sin presiones o asociaciones políticas. A veces contribuyó con obras cuando se trataba de alguna subasta en beneficio de damnificados por algún desastre».³⁴⁶

339 Zúñiga, «Arte y vida», 148.

340 *Ibíd.*, 159.

341 *Ibíd.*, 143.

342 También queda constancia de que hizo la escenografía y participó como actriz en la adaptación del *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, hecha por Carlos Lowenberg con el Teatro de Cámara. Información tomada de dos recortes de periódico (no se especifica cuáles) y del programa de mano de la obra que están recogidos en el álbum de Piedad Paredes. Tampoco consta la fecha.

343 *Ibíd.*, 155.

344 Información sacada del álbum de recortes de prensa de Piedad Paredes, en el que no consigna la fecha de la conferencia ni de publicación de los anuncios y de la noticia una vez ocurrido el hecho. Solo queda escrito a mano sobre la cartulina del álbum que las notas fueron publicadas en *El Comercio*. Es el único registro de su participación en un acto de este tipo.

345 *Ibíd.*

346 Entrevista vía correo electrónico con Yvonne Zúñiga Paredes, el 20 de abril de 2017.

Como se ha detallado en este acápite, Paredes no tenía una posición política de izquierda que la inclinara hacia los temas sociales, aunque estos temas también hayan formado parte del corpus de su obra en la década de 1930. Sin embargo, su indeterminación política no impidió la consolidación de su posición dentro del mundo artístico en esos años.

EL ARTE SUBJETIVO DE PIEDAD PAREDES

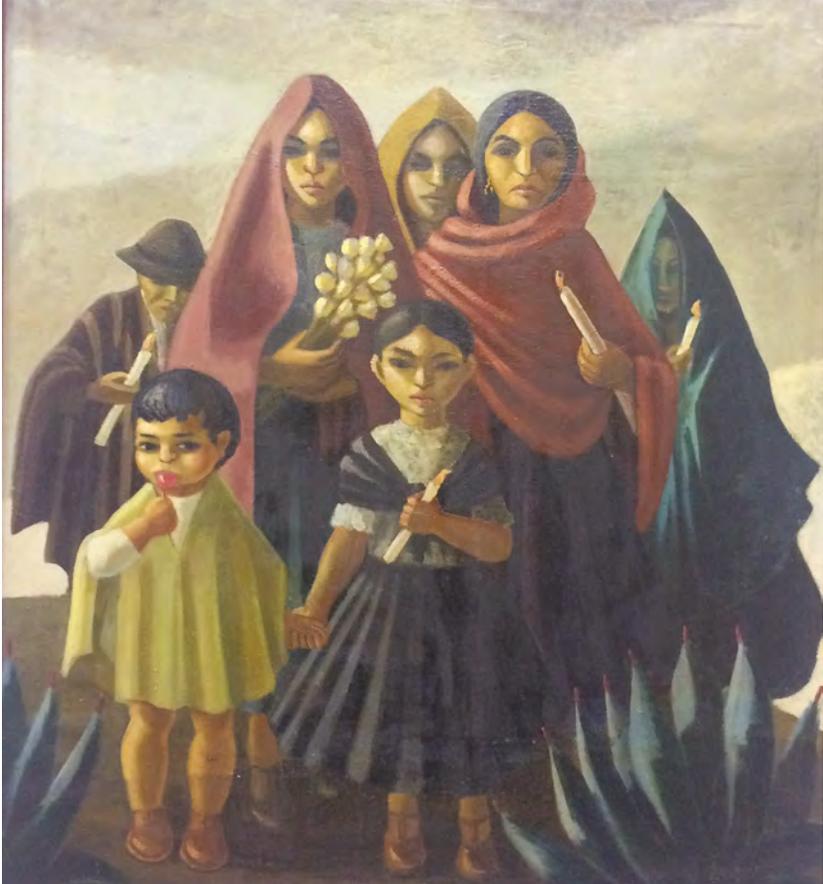
Paredes fue incluida en la década de 1930 y también décadas después entre los artistas plásticos indigenistas de Ecuador, aunque ella nunca se sintió parte de dicha corriente. La complejidad que la rodeó evidencia la permanente tensión en la que estuvieron inmersas tanto la artista como su obra para poder integrarse al campo artístico ecuatoriano de la década de 1930.

Su cuadro *Romeriantes* (1932), un óleo sobre tela en el que representa a un grupo —conformado por cuatro campesinas, dos niños y un anciano— que va de romería (100 x 90 cm) es un ejemplo de esta tensión. En él, Paredes simplifica las formas en sus personajes y, de una manera sutil, los geometriza.³⁴⁷ En el momento en el que lo pintó aún cursaba sus estudios en la Escuela de Bellas Artes (le faltaban dos años para graduarse). Las mujeres de la romería a campo traviesa van adustas y altivas, mirando de frente al espectador. Son mujeres hermosas, de evidentes rasgos indígenas y pieles morenas; al igual que Paz y Miño con las lavanderas, Paredes decide pintar mujeres, que son además quienes lideran al grupo y esta idea se hace evidente en la posición que ocupa el anciano en la parte de atrás de los romeriantes y del cuadro. La adustez de su gesto contrasta con el colorido de su vestimenta. Podría decirse que en esta obra se regodea en la paleta, sacando todo el provecho a una combinación de ocre, verdes y morados que se complementan de manera muy vivaz entre sí. Esta expresión cromática aliviana la gravedad de los rostros, así como lo hace el niño que se lleva un chupete a la boca y rompe con la solemnidad del tema, de la composición y de la corriente; es decir, en el gesto de un personaje rompe al tiempo que abona al realismo social un toque de frescura e irreverencia. En esta obra no hay una carga de denuncia ni comentario social explícito, sino que más bien se inclina hacia el costumbrismo, que recoge en este caso un momento protagonizado por mujeres que se

347 El cuadro pertenece a la colección del Museo de Arte Moderno de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

apoyan en la fe y la religión, que pudiera leerse también como el único amparo al que pueden apelar los pobres.

Fotografía 5. *Romeriantes*



Fuente: Piedad Paredes, *Romeriantes*, 1932, óleo sobre tela, 100 x 90 cm. Colección de arte moderno del Museo de la CCE Benjamín Carrión.

Sin embargo, se trata de unas mujeres pobres muy dignas, y en eso también se marca una distancia con la típica representación plástica del realismo social que se hacía en Ecuador en esa época, en la que por lo general los personajes se mostraban doloridos, suplicantes. Por el contrario, las mujeres de Paredes están de pie, caminan (es decir, que están moviéndose, avanzando metafóricamente), y miran al espectador de la

obra. Sus ojos no están en el camino sino en el espectador; las miradas abiertas y frontales de las protagonistas de la obra, así como la mirada de reojo interpelante del niño, hablan de una actitud distinta frente al tema. No así el anciano, que lleva la mirada baja, como viendo únicamente el camino, con el sombrero casi cubriéndole los ojos. Sería equivocado querer atribuirle un sentido feminista o de reivindicación de la mujer a este cuadro, pues no se conoce nada de la posición de la artista respecto del feminismo. No obstante es importante remarcar su mirada de las mujeres y su voluntad de hacerlas protagonistas de una obra suya en esta actitud altiva; lo cual también da una pista de su posición alejada del comentario político.

Varios años después, en *Los esclavos* (1938), un óleo sobre tela (178 x 127 cm), Paredes muestra otro tipo de aproximación a la pobreza, con una carga más cercana a la denuncia. Se trata de un campesino cabizbajo, de ropa raída y expresión apesadumbrada, junto a su burro. El gesto triste y resignado del campesino capta la atención. El hombre, de piel morena y manos y pies gruesos, luce una camisa raída y apenas unas sandalias para caminar por el campo acompañado de un burro y armado con un pico, que representa la herramienta de su trabajo. Esta estampa va un paso más allá del costumbrismo, pues el gesto del hombre y su ubicación en primer plano sobre el paisaje, puede tomarse como un posicionamiento de la artista, que imprime su mirada sobre un hecho social: la explotación laboral en el campo. Un comentario de la época en que fue pintado el cuadro,³⁴⁸ escrito por L. F. Borja y publicado en la prensa local lo describe así: «El indio triste, meditabundo, que siente el peso de su desgracia, y el asno a quien arrea, triste como el indio, fatigado como él por arduo trabajo, su desolado compañero en los solitarios caminos de las serranías andinas».³⁴⁹

348 En la ficha de inventario del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana se registra 1938 como el año de su creación; sin embargo, en el álbum de recortes de prensa de Piedad Paredes, el comentario de L.F. Borja está agrupado bajo el año 1934 (aunque no tiene fecha impresa), y en la nota el autor habla de la obra escultórica *Indoamérica* con la que Paredes se graduó de la Escuela de Bellas Artes y deja implícito que el cuadro *Los esclavos* sería del mismo año, pero dice que fue presentado en el concurso Mariano Aguilera.

349 L. F. Borja, «El arte en Quito», en álbum de recortes de prensa de Piedad Paredes, que no consigna en qué periódico se publicó, y pone escrito a mano el año de publicación: 1934.

Fotografía 6. Los esclavos



Fuente: Piedad Paredes, *Los esclavos*, 1938, óleo sobre tela, 100 x 90 cm. Colección de arte moderno del Museo de la CCE Benjamín Carrión.

El título de la obra también muestra la visión de Paredes, quien al poner en el mismo nivel de esclavitud al hombre y al burro da cuenta del despojo de toda humanidad que sufrían quienes laboraban en el campo, desprovistos de varios derechos elementales, como el derecho al descanso; se podría decir que Paredes está sugiriendo con su cuadro que ese campesino —y con él todos los que se dedican a esa labor— es un hombre expuesto a «trabajar como burro». Con este lienzo, Paredes se suma a lo que Greet llama la «tendencia intelectual panlatinoamericana», la cual denuncia la explotación política y económica de los menos favorecidos, entre ellos los que llevaban la peor parte eran los indígenas. Si bien el campesino pintado por Paredes no puede ser identificado únicamente como indígena, por sus rasgos y el color de su piel es probable que lo sea, con lo cual la artista suscribe una obra enmarcada en la corriente que para ese momento ya estaba consolidándose en el continente.

A lo largo de este capítulo, se ha visto cómo, desde diferentes prácticas, intereses y capitales, las tres artistas estudiadas lograron ser parte del campo artístico, en la década de 1930. Estas dinámicas de integración, pero también de tensiones y negociaciones —las dos últimas se evidencian más en el caso de Paredes—, se dan en un contexto de interrelación entre arte y política, que establece parámetros para quienes aspiran a ser parte del mundo del arte. Por ejemplo, en estos procesos se puede ver cómo la estética de vanguardia también era parte, aunque quizá no explícita ni reconocida como tal, del cambio que se estaba produciendo en el ámbito artístico. Este hecho muestra que realismo social, indigenismo y vanguardias no estaban en posiciones opuestas sino que más bien convergieron en algunos puntos, complejizando aún más el momento que se estaba viviendo en las artes plásticas en Ecuador en la década de 1930.

Sin embargo, sí cabe señalar, como se ha visto a lo largo de estas últimas páginas, que el parámetro más importante era la función social del arte, dado que la ideología de izquierda se erigió como polo de disputa de la hegemonía política y cultural en el país en la década de 1930. Así, los artistas que en esos años plegaron a las reivindicaciones de la izquierda empezaron a consolidarse. Si bien las obras de las tres artistas estaban enmarcadas en la línea de la pintura social, cada una logró su puesto dentro del mundo del arte con diferentes prácticas sociales, tanto de corte político como cultural. En cada una, por ejemplo, hay grados distintos de compromiso político y social, así como artístico.

CONCLUSIONES

Artistas. Mujeres jóvenes, con consciencia de sí mismas como individuos con derechos y con un papel en la sociedad. Militantes. Talentosas. Entusiastas. Sensibles. Maestras. Miembros de una generación que hizo lo que estuvo a su alcance, y desde su lugar, para que el mundo fuera socialmente menos injusto. Estas son algunas de las ideas que quedan resonando al repasar las páginas de esta investigación; páginas que se fueron constituyendo a la par que las iba nutriendo la información buscada y encontrada en la prensa, en archivos públicos y personales, en libros de la época y contemporáneos; o que se iban completando con testimonios levantados, mediante entrevistas con alguna gente que conoció personalmente a Germania Paz y Miño, Alba Calderón y Piedad Paredes; y, también, que se beneficiaron de la observación de las obras de las artistas mencionadas. Por medio de estos tres estudios de caso, se abrió una ventana hacia una época y unas prácticas relacionadas con la participación de las mujeres en las artes plásticas en Ecuador, en el marco del arte con función social, en la década de 1930; de esta participación casi nada se ha hablado y estudiado.

Respecto de este último punto, como se ve en el primer capítulo, hay una importante bibliografía, principalmente producida por Ana María Goetschel, dedicada al estudio de las condiciones de vida de la mujer en Ecuador entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Sin embargo, no hay información relevante ni específica en cuanto a las artistas plásticas de esa misma época. Ni sobre cómo se abrieron paso

en el mundo del arte, que históricamente —en el país y en el resto del mundo— hasta ese momento había estado protagonizado mayoritariamente, si no exclusivamente, por hombres. En este sentido, el principal aporte de esta investigación consiste en mostrar cómo el arte en esa época integraba las búsquedas artísticas con las búsquedas políticas; ambas aunadas por la preocupación por la justicia social. Y cómo ese camino constituyó la vía de acceso al campo artístico para las mujeres que decidieron transitarlo en la década de 1930.

En buena medida, la situación general de la mujer en el primer tercio del siglo XX obedecía a la influencia que desde inicios del mismo tuvo la educación laica en la sociedad ecuatoriana. Así como un marcado signo liberal que se había instaurado en las áreas jurídicas, políticas y económicas. En este escenario, no era casual la convergencia paulatina de acciones y preocupaciones vinculadas a «lo social», protagonizadas por actores sociales emergentes, históricamente relegados, como las mujeres, que reclamaban un espacio en la vida pública. El referente latinoamericano social y político en este aspecto era México, a partir de la revolución de 1910. Ese hito político empezó a gestar condiciones para un nuevo tipo de arte, en forma y contenido, de corte social. Los artistas ecuatorianos de la Generación del 35, de la cual formaron parte Paz y Miño, Paredes y Calderón, fueron admiradores y seguidores de esa línea estética y política que se concretó en la expresión del realismo social y el indigenismo en el país.

El énfasis que en esos años se puso en la capacitación técnica y la inclusión de las mujeres en la vida pública, como sujetos productivos —también en el arte— no significaba que para entonces se hubieran erradicado por completo el legado y las perspectivas más conservadoras, lo cual da una idea de la complejidad en medio de la cual las artistas aquí estudiadas tuvieron que moverse, para lidiar con esquemas, estructuras, estereotipos y papeles largamente arraigados. Se trataba de una época en que no había formas unívocas del ejercicio de poder, sino de imbricaciones entre lo tradicional y lo moderno. Había, por ejemplo, escritoras y profesoras muy activas en el ámbito literario y académico, que señalaban rutas que seguir y lideraban proyectos educativos de importancia capital para el Estado, como María Angélica Idrovo, quien creó y dirigió el Liceo Fernández Madrid en 1930. De hecho, varias militantes de izquierda fueron maestras.

Entre los aportes de esta investigación también se cuenta la evidencia de cómo la integración de Paredes, Paz y Miño y Calderón al mundo del arte se dio en el contexto de la reivindicación de una estética y contenidos que buscaban un carácter nacional. En la investigación realizada, además se ve que intelectuales, maestros y artistas compartían formación y espacios de acción muchas veces, en escuelas, en los medios y en la esfera pública en general. En ese entorno, las mujeres pasaron de ser, casi exclusivamente, modelos o motivos a ser creadoras/autoras, lo cual implicaba un cambio no solo de ubicación sino de comprensión del mundo por parte de ellas mismas y también de cómo eran percibidas por el resto. Las experiencias vitales de las artistas de las que se ocupa este estudio necesariamente estuvieron envueltas en esta atmósfera social y política, lo cual, además de sus talentos particulares, las dotó de las herramientas para ingresar al campo artístico, como se ha podido ver a lo largo del capítulo tres especialmente.

Al igual que otros de sus colegas de generación, Paredes, Calderón y Paz y Miño fueron parte de un proceso de reconfiguración social y político desde el mundo del arte, al ser parte de una proclama colectiva a favor del arte con función social, que era en ese momento el que estaba empezando a ganar terreno en el imaginario local. En este sentido, las tres hicieron escuchar su voz individual, pero más como parte de un gran coro, de una voz colectiva que exigía que las condiciones de vida de las mayorías cambiaran y para ello emplearon su talento plástico y sus ideas. Cada una, eso sí, lo hizo desde unas particularidades que, en los inicios de sus carreras, ya iban perfilando sus aristas e inclinaciones.

Así, Calderón fue la que demostró mayor compromiso político partidista, desde su militancia política orientada a la ideología de izquierda. En su caso, la presencia de su esposo, Enrique Gil Gilbert, comunista, escritor y miembro del Grupo de Guayaquil, fue importante para decantarse por el ejercicio partidista en pro de la búsqueda de la justicia social, desde los postulados del Partido Comunista del Ecuador, institución de la cual ella fue un miembro destacado durante décadas, ocupando puestos y responsabilidades de carácter nacional e internacional. Su lucha política llegó pronto a opacar a la artista, que se había destacado en el realismo social en la década de 1930, al retratar la dura vida del campesino de la Costa o de los marginados de la ciudad. Su cometido, tanto en el arte como en la política —a la cual se dedicó de lleno y que

fue prioritaria también en su vida privada— era denunciar y combatir la injusticia social y la pobreza.

Las relaciones cercanas de Calderón, entre las que además de Gil Gilbert se contaba la de Joaquín Gallegos Lara (quizá el intelectual más radical e influyente de esos años en cuanto al fomento de un arte con fin social), eran parte de su capital social que, mientras ella quiso, la mantuvo a la vanguardia de los artistas de Guayaquil y de Ecuador que representaban el nuevo canon en formación de la plástica local. Calderón fue considerada en su época y también posteriormente una de las representantes más interesantes del realismo social de la Costa ecuatoriana. Si bien sus relaciones y círculos artístico y político fueron determinantes en la deriva que tomó su carrera y su vida, no se puede decir que lo fuera menos su temperamento: Calderón era una mujer de carácter fuerte que supo posicionarse e imponer su voluntad cuando así lo requirió, según el testimonio de su hijo Antonio.

El caso de Paz y Miño da cuenta de una aproximación distinta al arte y también a la política. La vocación social de esta artista no la enrumbó por el andarivel partidista. Paz y Miño fue una rupturista en cuanto a expresión plástica y su talento artístico en todo momento se destacó por sobre los temas que abordaban sus obras; aunque para ella eran importantes en igual medida. De las tres, Paz y Miño fue la que más reconocimiento artístico obtuvo, con premios y sitiales de importancia ocupados dentro del mundo del arte. Desde su paso por la Escuela de Bellas Artes, su talento plástico fue reconocido por maestros y colegas, y también por quienes se encargaban de reseñar los acontecimientos del mundo del arte en los periódicos de Quito. José de la Cuadra la incluyó en su libro de perfiles de 1934 como una artista a la que había que conocer. Paz y Miño se destacó siempre por la calidad de su trabajo plástico, especialmente en escultura.

En ella se puede ver también una voluntad y una presencia intelectual muy acentuada, la misma que era parte de su capital y la llevó a estudiar, reflexionar y escribir sobre el arte mexicano; o a hacer crítica de una de las exposiciones anuales de la Escuela de Bellas Artes; también a dar conferencias sobre arte, o a ser profesora de la misma escuela en la que se graduó. Entre sus lecturas, estaban textos en los que se reflexiona sobre el arte social, del cual el muralismo mexicano era su mayor referente. En este aspecto, compartía espacios con nombres clave del

campo artístico como Benjamín Carrión o Eduardo Kingman, quienes se contaron entre los principales motivadores y promotores de su obra; sus relaciones de estrecha amistad con ellos configuraron un importante capital social para ella.

A diferencia de las otras dos artistas, Paz y Miño fue explícita en cuanto a cómo entendió y practicó su trabajo artístico. Para ella, sin ir en detrimento de la experiencia estética, la obra tiene una responsabilidad social, pues se trata de «un medio humano de mejoramiento» de las condiciones de vida de los más necesitados. Pero un arte que fuera puro mensaje o denuncia hubiera sido imposible de hacer para Paz y Miño, así como también un arte con preocupaciones exclusivamente estéticas.

Finalmente, casi en las antípodas de Calderón, en el caso de Paredes se advierte desinterés por la política y un completo enfoque en el arte. Desde el inicio de su carrera, su inclinación hacia un arte más subjetivo y de marcada búsqueda estética fue advertida por los comentaristas del arte local, quienes se lo hicieron notar. La artista se ajustó a los requerimientos de la época en contenidos y estética y eso, sumado a su talento plástico, le abrió las puertas para entrar en el mundo del arte local como parte del grupo de jóvenes artistas que estaban introduciendo nuevos conceptos y motivos en la plástica, a través del indigenismo y del realismo social. Este acoplamiento de Paredes a la corriente en boga puede leerse como la primera parada de una búsqueda artística incesante, que duró toda su vida. Consciente de que su obra no se ajustaba del todo a las expectativas del mundo del arte, sin embargo, continuó su derrotero. Varias veces, años después, volvió a los motivos sociales, pero ya completamente estilizados y sin que fueran una constante en su obra. Solo en los primeros años, Paredes se sumó de forma casi automática a la corriente; de ahí en adelante siguió su camino. No obstante, esa adhesión primera fue la que le granjeó la consideración del mundo del arte y le hizo un lugar dentro de este.

La artista se mantuvo ocupando sitios de preferencia en un entorno que era crítico con las manifestaciones puramente poéticas, que era precisamente algo de lo que se la «acusaba». Su trabajo debe haber sido muy considerado por los validadores del nuevo momento del arte que estaba empezando a articularse en la década de 1930 para que de todas maneras su obra prevaleciera por sobre cualquier reparo de este tipo. Paredes era además una creadora incansable, una mujer que siempre

se mantuvo trabajando en su taller, dedicada por completo a su obra. Su condición de mujer soltera, sin hijos y con una posición económica holgada posibilitó que así sucediera.

Este breve recuento deja ver que, desde diferentes prácticas, intereses y capitales, Calderón, Paz y Miño y Paredes se integraron al campo artístico local gracias a su afiliación temática y estética enmarcada en la pintura social de la década de 1930, cuando el indigenismo y el realismo social cobraron relevancia en Ecuador y, con su surgimiento, marcaron el nacimiento de un nuevo momento en el arte plástico del país. Cada una demostró niveles distintos de compromiso político y social, así como artístico. Las tres ocuparon durante esa década lugares visibles en el mundo del arte del país, a la par que sus colegas varones, por quienes, según la documentación de la época, eran bien consideradas en el plano artístico y también humano.

En el caso de Calderón, su militancia política la dotó de relaciones fundamentales en el campo artístico, por la relación estrecha que había en esos años entre los mundos de la literatura, la plástica y la política. Paz y Miño, en cambio, se sitúa en la mitad de los tres casos, mostrando una especie de equilibrio entre sus vocaciones social y artística, lo cual, seguramente, sería determinante para que no diera nunca un paso hacia el activismo político; siempre estuvo muy conectada con los lenguajes plásticos de vanguardia, a la par que plasmaba sus inquietudes sociales. El capital simbólico de Paz y Miño estaba constituido más por factores artísticos e intelectuales que políticos; sin embargo, sus ideas y trabajo a favor de la justicia social también constituyeron un cimiento para su carrera como artista, pues ella creía en la función social del arte, que era fundamental en ese momento. En Paredes, su inclinación artística lo dominaba todo, con un fuerte componente exploratorio en la plástica. Su incursión en el realismo social y el indigenismo al inicio de su carrera fueron clave para que ocupara un lugar en el incipiente campo artístico local; lugar que estuvo sujeto a cuestionamientos por adolecer de «exceso» de estilo y falta de compromiso político, evidente en los rasgos intimistas, por momentos ajenos a la gravedad de la coyuntura social, que mostraban sus obras.

En cuanto a los límites que tuvo esta investigación, la falta de información sobre arte ecuatoriano en general y sobre las prácticas artísticas de las mujeres en la época estudiada, en particular, fue el mayor escollo.

Es llamativo el vacío de información y estudios en esta materia, si se considera que, a lo largo de esta investigación, se ha comprobado que la prensa generalista y especializada en arte de las primeras décadas del siglo XX aporta con información que sí da cuenta de la existencia de mujeres artistas. Antes de cerrar esta investigación, vale apuntar que quedan pendientes para un trabajo futuro las razones de la desaparición de estas tres artistas en particular y de muchas otras mujeres artistas de la época en general del escenario artístico local. ¿Por qué y cómo se dio el proceso de «borramiento»? y ¿qué papel cumplieron la prensa escrita, la academia, la crítica, así como otro tipo de instituciones en este olvido? Estas son apenas dos de las preguntas que pudieran ser abordadas en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Periódicos

El Comercio. Quito, 15 de julio-31 de agosto de 1930-1940 y 1 de mayo-15 de junio de 1939-1940.

El Día. Quito, 15 de julio-31 de agosto de 1930-1940 y 1 de mayo-15 de junio de 1939-1940.

El Universo. Guayaquil, 15 de julio-31 de agosto de 1930-1940 y octubre de 1939-1940.

El Telégrafo. Guayaquil, 15 de julio-31 de agosto de 1930-1940 y octubre de 1939-1940.

Revistas

Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador. Quito, junio de 1938 -octubre de 1939.

Revista Noticia. El Mundo desde la línea ecuatorial. Guayaquil. «Función de la crítica literaria», primera semana de octubre, 1938.

Revista Juventud. El grito de una generación. Guayaquil, 1938.

Textos escritos por Germanía Paz y Miño

Paz y Miño, Germanía. *Apuntes sobre el arte mexicano (Conferencia dictada en el Museo Nacional el 27 de mayo de 1938, en el segundo ciclo del Curso de capacitación del personal del Museo y el Archivo)*. Quito: Talleres Gráficos de Educación, 1938.

—. *El arte como factor social*. Quito: Gutemberg, 1936.

Archivo familia Zúñiga-Paredes

Álbum de recortes de notas de prensa de la artista desde 1934 hasta la década de 1950.

Archivo familia Breilh-Paz y Miño

Breilh Paz y Miño, Jaime. *Germanía de Breilh: El arte de hacer hablar a los materiales*, CD-Rom. Quito: Núcleo de Promoción del Arte y el Diseño / Yagé, 1997.

Libro álbum de grabados *Hombres del Ecuador 20 grabados en madera de Eduardo Kingman*. Quito: Sindicato de Escritores y Artistas, 1937 (regalo de Kingman a Germanía Paz y Miño en mayo de 1938).

Carpeta con transcripciones de notas de prensa sobre la obra de Paz y Miño y transcripciones de discursos de presentación de exposiciones u obras de Paz y Miño de varias fechas.

Colecciones

Museo de Arte Moderno de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC).

Colección privada Breilh Paz y Miño-Ayora.

Colección privada Zúñiga Paredes.

Colección del Fuerte Atahualpa.

Catálogos

Hadatty Saltos, Juan. *Alba Calderón de Gil*. Guayaquil: Dirección Cultural Regional, 2008.

Hadatty Saltos, Juan. *Alba Calderón de Gil*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador, 1999.

Paz y Miño, Juan, Departamento de Educación y Cultura Popular del Municipio de Quito. *Salón Exposición Mariano Aguilera: 65 años de plástica ecuatoriana 1917-1982*. Quito: Editora Mantilla, 1982.

Entrevistas

Jaime Breilh Paz y Miño, hijo de Germania Paz y Miño, entrevistado por Ivonne Guzmán, abril de 2017.

Antonio Gil Calderón y Beatriz Gil Parra, hijo y nieta de Alba Calderón, entrevistados por Ivonne Guzmán, septiembre de 2016.

Luis Zúñiga Paredes, sobrino de Piedad Paredes, entrevistado por Ivonne Guzmán, abril de 2017.

Yvonne Zúñiga Paredes, sobrina de Piedad Paredes, entrevistada por Ivonne Guzmán, abril de 2017.

Sitios web

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3600.html#presentacion>.

<http://www.uchile.cl/portal/extension-y-cultura/vicerrectoria-de-extension-y-comunicaciones/patrimonio-cultural-marta-brunet/83830/biografia>.

FUENTES SECUNDARIAS

- Arreola Martínez, Betsabé. «José Vasconcelos: El caudillo cultural de la nación». Casa del *Tiempo*. (2009): 4-10. Accedido 6 de agosto de 2017. casa_del_tiempo_eIV_num25_04_10.pdf.
- Avilés Pino, Efraín. «Ingeniero Federico Páez». *Enciclopedia del Ecuador*. Accedido 17 de junio de 2017. <http://www.enciclopediaecuador.com/personajes-historicos/ing-federico-paez/>.
- Ayala Mora, Enrique. *Resumen de Historia del Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E) / Corporación Editora Nacional (CEN), 2012.
- Azueta de la Cueva, Alicia. «Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata». *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n.º 35 (enero-junio de 2008). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004.
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Breilh Paz y Miño, Jaime, y Fanny Herrera. *El proceso juliano: Pensamiento, utopía y militares solidarios*. Quito: UASB-E / CEN, 2011.
- Bourdieu, Pierre. «Las finalidades de la sociología reflexiva». En *Respuestas por una antropología reflexiva*, editado por Pierre Bourdieu y Loic J. D. Wacquant, 39-158. Ciudad de México: Grijalbo, 1995.
- . *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995 (1992).
- Casares, Olivia. «Crítica de arte, autora de libros sobre artes plásticas de mujeres». En *Piedad Paredes Álvarez: Donación*, editado por Patricio Herrera Crespo, 169-70. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), 2015.
- Cevallos García, Gabriel, Hernán Crespo Toral, Juan Cueva Jaramillo, Nicolás Delgado, Jorge Donoso, Alicia Enderton, Olaf Holm, Francisco Huerta Rendón, Enrique Larenas, Carlos Manuel Larrea, Luis Maldonado Tamayo, Manuel E. Mejía, Vicente Mena, Albert Meyers, Hugo Moncayo, Rodrigo Moreno, Luis Moscoso Vega, Presley Norton, Udo Oberem, Margarita Pesantes, George Robert Lewis, José Rumazo, Lupe Rumazo de Alzamora, Jorge Salvador Lara, Filoteo Samaniego Salazar, Santiago Sebastián, Carlos de la Torre Reyes, José María Vargas OP y Robert Vrinat. «Pintura femenina». En *Historia del arte ecuatoriano. Tomo 4*, editado por Juan Salvat y Eduardo Crespo. Barcelona: Salvat Editores / Salvat Editores Ecuatoriana, 1985.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. Londres: Thames and Hudson, 1990.

- Chaves, Alfredo. «Nuevas reflexiones sobre la cultura». *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, n.º 4 (abril de 1939): 69-72.
- Cott, Nancy F. «Mujer moderna, estilo norteamericano: Los años veinte». En *Historia de las mujeres: Siglo XX, vol. 5*, dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Santillana, 2000 (1990).
- Cueva, Agustín. *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito: Letra-viva / Planeta Ecuador, 1993.
- De la Cuadra, José. *12 Siluetas: Escritores y artistas ecuatorianos*. Quito: América, 1934.
- Florián, Mario. «Enrique Gil Gilbert y la novelística ecuatoriana». En *Reincidencias No. 8*, editado por Mercedes Mafla Simon y Raúl Pacheco Pérez, 381-5. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión (CCBC), octubre de 2014.
- Gayol, Sandra. «Sociabilidad». En *Diccionario del pensamiento alternativo*, dirigido por Hugo Biagini y Arturo Andrés Roig, 495-7. Buenos Aires: Biblos / Universidad Nacional de Lanús, 2008.
- Goetschel, Ana María, Andrea Pequeño, Mercedes Prieto y Gioconda Herrera. *De memorias: Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo XX*. Quito: FONSAL / FLACSO Ecuador, 2007.
- Goetschel, Ana María. *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas. Quito en la primera mitad del siglo XX*. Quito: FLACSO Ecuador / Abya-Yala, 2007.
- . «Educación e imágenes de mujer». En *Estudios de Género*, compilado por Gioconda Herrera, 338-52. Quito: FLACSO Ecuador, 2001.
- . *Mujeres e imaginarios: Quito en los inicios de la modernidad*. Quito: Abya-Yala, 1999.
- . «Hegemonía y sociedad (Quito 1930-1950)». En *Ciudades de los Andes: Visión histórica y contemporánea*, compilado por Eduardo Kingman, 319-50. Quito: Centro de Investigaciones Ciudad, 1992.
- Guerra Cáceres, Alejandro. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Guayaquil: Editorial de la Universidad de Guayaquil, 1987.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. «Simbolismo y modernismo en Sudamérica: Algunas historias reseñables (1895-1925)». En *Alma mía: Simbolismo y Modernidad. Ecuador 1900-1930*, editado y coordinado por Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 46-7. Quito: Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito, 2014.
- Greet, Michele. *Beyond National Identity: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2009.

- Higonnet, Anne. «Mujeres, imágenes y representaciones». En *Historia de las mujeres: Siglo XX, vol. 5*, dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot, 410-32. Madrid: Santillana, 2000 (1990).
- Kennedy Troya, Alexandra. «Modernidad y gestos simbolistas en la cultura visual ecuatoriana». En *Alma mía: Simbolismo y Modernidad. Ecuador 1900-1930*, coordinado y editado por Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 88-111. Quito: Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito, 2014.
- Kingman, Eduardo. «Arte de una generación». *Revista Universitaria* (Universidad de Loja), n.º 23 (1973): 43-58.
- Kingman Garcés, Eduardo. «Cultura popular y proyectos civilizatorios en Quito, 1860-1930». En *Etnicidad y poder en los países andinos*, compilado por Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier, 81-110. Quito: UASB-E / Universidad de Bielefeld / CEN, 2007.
- . *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO Ecuador / Universidad Rovira e Virgili, 2006.
- Landívar de Arteaga, Myriam. *Zoila Ugarte de Landívar: La escritora, pensamiento y obra. Semblanzas y necrologías 1892-1948*. Quito: CCE, 2015.
- Llerena, José Alfredo, y Alfredo Chaves. *La pintura ecuatoriana del siglo XX: Primer registro bibliográfico sobre artes plásticas en el Ecuador*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1942.
- Llerena, José Alfredo. «Nueva tendencia del arte en el Ecuador». *Educación, órgano oficial del Ministerio de Educación* (junio 1938-enero 1940): 39-43.
- . «Primer Salón de Mayo: Arte de una joven generación». *Los Andes, Semanario de cultura*, n.º 7 (1939): 7-8.
- Majluf, Natalia. «El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa». En *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, editado por Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, 611-28. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- Marini, Marcelle. «El lugar de las mujeres en la producción cultural: El ejemplo de Francia». En *Historia de las mujeres: Siglo XX, vol. 5*, dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot, 358-87. Madrid: Santillana, 2000 (1990).
- Moreno Aguilar, Andrea. *Eduardo Kingman Riofrío (1913-1997)*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2010.
- Oña, Lenin. «Artista multifacética». En *Piedad Paredes Álvarez: Donación*, editado por Patricio Herrera Crespo, 167-8. Quito: CCE, 2015.
- Ortega, Alicia, y Raúl Serrano. *Jorge Icaza, Pablo Palacio: Vanguardia y modernidad*. Quito: UASB-E / Doble Rostro, 2013.

- Pacheco, Raúl. *Benjamín Carrión: Ensayos de arte y cultura*. Quito: CCBC, 2007.
- Pérez, María Sue. *En busca de la profesión: Cambios y realidades en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930*. Tesis de grado, Universidad del Rosario, Colombia, 2014. <http://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/8989/1032444297-2014.pdf?sequence=1>.
- Pérez, Trinidad. «El arte moderno en el Ecuador: Autonomía e institucionalidad». En *Testigo del siglo: El Ecuador visto a través del Diario EL COMERCIO*, editado por El Comercio, 419-25. Quito: El Comercio, 2006.
- Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010.
- . «La pintura, el feminismo y la historia». En *Desestabilizar la teoría: Debates feministas contemporáneos*, compilado por Michéle Barret y Anne Phillips, 151-88. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México / Paidós Mexicana, 2002 (1992).
- Ribadeneira, Edmundo. «La moderna pintura ecuatoriana». En *Trece años de cultura nacional: Agosto 1944-57. Ensayos*, editado por Casa de la Cultura Ecuatoriana, 101-13. Quito: CCE, 1957.
- Robles, Humberto E. «La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)». En *Crítica literaria ecuatoriana*, compilado por Gabriela Pólit Dueñas, 23-49. Quito: FLACSO Ecuador, 2001.
- . *La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción, trayectoria y documentos (1918-1934)*. Quito: UASB-E / CEN, 2006.
- Rodríguez Albán, Martha Cecilia. *Cultura y política en Ecuador: Estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. Quito: FLACSO Ecuador, 2015.
- . «El Grupo de Guayaquil: Una arqueología». En *Reincidencias n.º 8*, editado por Mercedes Maffa Simon y Raúl Pacheco Pérez, 25-51. Quito: CCBC, 2014.
- Rodríguez Castelo, Hernán. *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*. Quito: CCBC / Municipio Metropolitano de Quito, 2006 (1992).
- . *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*. Guayaquil: Museo de Arte del Banco Central del Ecuador, 1988.
- Saldaña, Diana, y David Cortés. «¡Pintoras, recread el mundo!». En *Historia de las mujeres en España y América Latina, Volumen IV: Del siglo XX a los umbrales del XXI*, dirigido por Isabel Morant, 191-213. Madrid: Cátedra, 2006.
- Salgado, Mireya, y Carmen Corbalán. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*. Quito: Instituto de la Ciudad, 2012. <http://>

- archivohistorico.quito.gob.ec/index.php/publicaciones/investigaciones/29-la-escuela-de-bellas-artes-en-el-quito-de-inicios-del-siglo-xx.
- Sánchez, Karina. «Cuatro mujeres artistas, propuestas artísticas en disenso en el Ecuador de 1930 a 1960». Tesis de maestría, Universidad Central del Ecuador, 2016. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6104>.
- Shiner, Larry. *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004 (2001).
- Sohn, Anne-Marie. «Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: Una transición suave». En *Historia de las mujeres. Siglo XX, vol. 5*, dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot, 127-57. Madrid: Santillana, 2000 (1990).
- Solano, Armando. «Kingman, pintor realista». *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas*, n.º 3 (septiembre de 1938 a febrero de 1939): 2.
- Todorov, Tzvetan. *La vida en común: Ensayo de antropología general*. Madrid: Santillana, 1995.
- Trasforini, M. Antonieta. *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Universitat de Valencia, 2009 (2007).
- Vargas, Fray José María. *Historia del arte ecuatoriano*. Quito: CEN, 1989.
- Wikipedia. «Federico Páez Chiriboga». *Wikipedia*. Accedido 17 de junio de 2017. https://es.wikipedia.org/wiki/Federico_P%C3%A1ez_Chiriboga.
- Wood, Paul. «Realismo y realidades». En *Encuentros con los años 30*, editado por María Luisa Blanco, 43-51. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- Zúñiga, Yvonne. «Arte y vida en la obra de Piedad Paredes Álvarez (Quito 1911-2003)». En *Piedad Paredes Álvarez: Donación*, editado por Patricio Herrera Crespo, 127-64. Quito: CCE, 2015.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

307	Ana Belén Tulcanaza Prieto, <i>Modelo estadístico financiero del comercio en Ecuador (2002-2012)</i>
308	Mario Herrera, <i>Economía popular y solidaria: ¿Una utopía?</i>
309	Jéssica Torres, <i>Ambato: Terremoto y reconstrucción (1949-1961)</i>
310	Andrea Armijos Robles, <i>Interculturalidad: Un desafío pedagógico</i>
311	Samuel Tituaña Lema, <i>Red Cultural del Sur: Arte, política y gestión</i>
312	Paulina Velasteguí, <i>Resultados de la Cooperación Técnica Belga en Ecuador (2008-2012)</i>
313	Diego Raza-Carrillo, <i>El engagement laboral del docente y su incidencia en el estudiante: Un estudio de caso</i>
314	Valeria Chiriboga Vargas, <i>El Bono de Desarrollo Humano: Un análisis desde el enfoque de capacidades</i>
315	Diego Arcos Bastidas, <i>Revista La Calle: Historia de un proyecto editorial en Quito (1957-1960)</i>
316	Diana Varas, <i>Imaginario funerario popular en cementerios ecuatorianos: Visualidad y representaciones</i>
317	Andrea Barrero, <i>Cartas y procesos judiciales de libertad en La Plata (Charcas, siglo XVII)</i>
318	Carla Sandoval, <i>PILAR: Una metodología para las cooperativas de ahorro y crédito en Ecuador</i>
319	Blanca Inés Alta, <i>La comunidad y el sumak kawsay: Construyendo conceptos</i>
320	Sofía Tinajero Romero, <i>De la oralidad a la historia: El testimonio como género periodístico</i>
321	Carolina Cárdenas Calderón, <i>El techo de cristal: Cultura organizacional y género (ESPE, 2009-2019)</i>
322	Ivonne Guzmán, <i>La pintura social: Tres mujeres en el mundo del arte de los años 30</i>

En los años 30 del siglo XX, tres artistas plásticas construyeron su lugar en el mundo del arte ecuatoriano. ¿Quiénes fueron Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes? ¿Cómo llegaron a ocupar esos espacios en un entorno mayoritariamente masculino? Este libro se acerca a sus historias, sus capitales simbólicos, sociales y culturales, y al contexto político que hizo posible que ellas formaran parte de este grupo humano que sería decisivo —en ese momento y en las décadas venideras— en varios aspectos de la conformación de la sociedad ecuatoriana. Fueron seleccionadas por su permanencia en historiografía del arte, por lograr un espacio más grande que las demás artistas de su época. Este estudio dialoga principalmente con bibliografía de historia del arte ecuatoriano desde 1930 hasta los primeros años del siglo XXI.

Ivonne Guzmán (Guayaquil, 1974) es periodista desde 1994. Licenciada en Comunicación (2003) para el Desarrollo por la Universidad Politécnica Salesiana; magíster en Historia (2017) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Editora de los libros de periodismo *Gravedad cero: Reflexiones posconsulta* (2018) y *El contagio. Fin de la isla de paz* (2018).



9789942604057