

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/328416525>

Del costumbrismo al realismo social: El arte nacional en la pintura de Joaquín Pinto, Camilo Egas y Eduardo Kingman

Article · October 2018

CITATIONS

0

READS

3,020

1 author:



Natasha Sandoval

Central University of Ecuador

1 PUBLICATION 0 CITATIONS

SEE PROFILE

Del costumbrismo al realismo social:

El arte nacional en la pintura de Joaquín Pinto, Camilo Egas y Eduardo Kingman¹

Natasha Sandoval Vega

oda.natasha94@gmail.com

Este trabajo desarrolla un análisis comparativo de tres obras pictóricas pertenecientes a distintas corrientes artísticas en el Ecuador, que respondieron a demandas sociales específicas en las que el artista se posicionó como un sujeto político constructor de nación. Estas imágenes para construir identidad fueron respuestas que, atendiendo a la necesidad de un arte nacional, adquirieron distintos posicionamientos, usos y sentidos en los espacios de difusión artística. Para hacer un breve recuento, acudo a la obra de Joaquín Pinto, Camilo Egas y Eduardo Kingman, tres artistas que permiten esbozar una síntesis evolutiva del arte ecuatoriano desde las primeras décadas del siglo XX.

Joaquín Pinto. “Orejas de Palo”, 1902.

A pesar de que Joaquín Pinto perteneciera a la generación de artistas que testimoniaron el impulso a las “bellas artes” que llevó a cabo la política estatal durante



la segunda mitad del siglo XIX, su formación artística no fue patrocinada por el gobierno, como sí la de sus contemporáneos Rafael Salas, Luis Cadena, y Juan Manosalvas, cuya formación académica estuvo claramente definida por la influencia estética europea.

Pinto exploró varias técnicas artísticas y su obra puede ser clasificada en distintas etapas, por lo que sería reduccionista homogenizar su trabajo bajo el criterio único de “arte costumbrista”, pues más que documentar de forma abstracta los rasgos culturales del entorno -como hicieron los viajeros europeos del siglo XIX en sus crónicas-, Pinto en su última etapa artística, se propuso retratar realidades, personas e identidades.²

¹ Universidad Andina Simón Bolívar – Sede Ecuador. Maestría de Investigación en Historia. Escritos sobre “Arte y Visualidades en América Latina”, 9 de abril de 2018.

² Interpelamos la afirmación de Alexandra Kennedy sobre la obra de Pinto que se queda en su etapa costumbrista al afirmar que “con su magna labor, Pinto resumiría la nueva imagen del artista viajero y

Este rasgo de su obra resulta particularmente evidente en “Orejas de Palo”, el retrato de un hombre descalzo que camina por una plaza empedrada mientras carga un barril en la espalda. La dimensión humana del personaje se refuerza en el énfasis que adquiere la expresión del rostro, su situación de sujeto trabajador y las condiciones materiales de pobreza a las que está sometido.

Entonces el personaje -más que constituirse como un simple elemento exótico del paisaje- tiene una identidad, una personalidad, una esencia, y su representación no es absuelta de especificidades históricas, sino que está adherida a un contexto que, al mismo tiempo, es vivido en carne propia por el artista.³

Tampoco es pertinente decir que el rescate de la dimensión social en la pintura de Pinto fue un rasgo que atravesó toda su obra, pues, situando cada creación en su contexto respectivo, es posible mirar el paralelismo entre la obra con el acontecer político y social. “Orejas de Palo” se inscribe, entonces, como una producción emergente en clave de denuncia, que marca un giro respecto a los patrones morales, estéticos y sociales que impuso el *Proyecto nacional criollo* durante su siglo de vigencia.⁴

Ampliando el argumento podríamos decir que Pinto, a inicios del siglo XX, incursiona en la formulación de un arte nacional, que intenta marcar distancias frente a lo europeo, armonizando con las demandas políticas (¿liberales?) y sus relatos anticolonialistas, pues las disputas en la arena política e intelectual que atravesada el Ecuador, tuvieron también un correlato artístico.⁵

De este modo -como observan otros autores- el indigenismo modernista de la primera mitad del siglo XX podría devenir como una prolongación de la pintura costumbrista del siglo XIX, pues, aunque los propósitos de ambas tendencias

científico preocupado por dejar constancia de los pequeños y grandes descubrimientos de su patria, por valorar desde el pequeño y tradicional pastel, la *quesadilla*, hasta la ilustración de las grandes obras literarias [...]”. En Kennedy Troya, Alexandra. “La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX”. En Frank Holl, edit., *El regreso de Humboldt*. Quito y Berlín: Museo de la Ciudad y Stadtmuseum, 2001, 125.

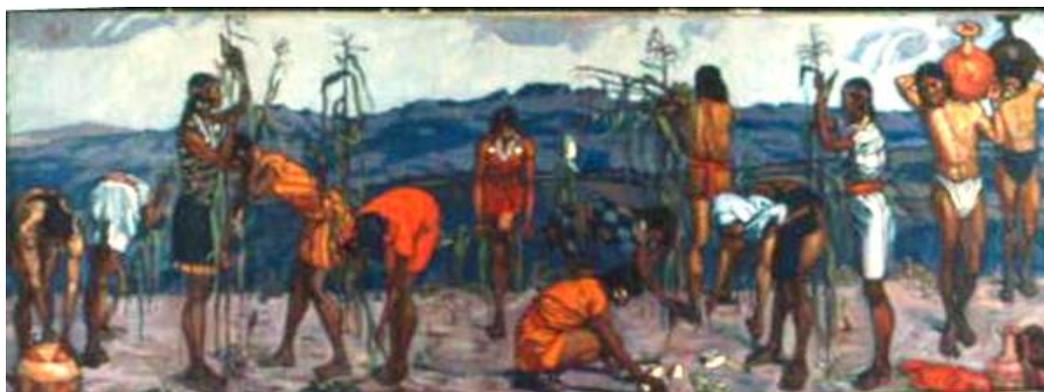
³ Jill Fitzell. “Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de indios”. En Blanca Muratorio, edit., *Imágenes e imagineros: representaciones de indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, 25-73. Quito: FLACSO, 1994.

⁴ Enrique Ayala Mora. *II Historia del Ecuador. Época Republicana*. Quito: CEN / Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.

⁵ Nuestra afirmación podría resultar atrevida, tomando en cuenta que en la trayectoria artística de Pinto estuvo muy presente su vocación religiosa, pero, de todas formas decidimos plantearla porque en la trayectoria del país no puede establecerse de una estricta polarización entre lo liberal y lo religioso, pues varios sectores lograron armonizar ambas tendencias a lo largo del siglo XX. Además, no queda anulada la posibilidad de que la obra de Pinto -y su ideología- hubiesen podido experimentar un cambio en la etapa última de vida.

difieran en contenido político, sus propósitos son, al mismo tiempo, edificadores de una identidad nacional.

Camilo Egas, “Cosecha de maíz” (Serie Jijón y Caamaño), 1922-1923



Resulta problemático situar las raíces del indigenismo entre las disputas que los conservadores y liberales llevaron a cabo en la arena intelectual y política a inicios del siglo XX, pues finalmente, ambas facciones edificaron discursos sobre la situación social del indígena, y usaron su figura para construir un relato de orígenes de la nación. Mientras los liberales representaban al indígena desde la ventriloquía,⁶ los conservadores incursionaban en disciplinas científicas como la arqueología y la etnología, para mirar las raíces históricas del *proto* Ecuador habitado por indígenas milenarios.⁷

Egas no sólo “estaba embarcado en la construcción de una imagen del indio similar a aquella de los políticos liberales”,⁸ sino que –en sintonía con Jijón y Caamaño– apeló al discurso de la degradación del indio originada a raíz de la conquista, e intentó devolverle legitimidad a la raza aborígen a través de una representación más dinámica, viva y enaltecida.⁹

La “Cosecha de maíz” forma parte de la serie “*Reconstrucción de ritos y ceremonias prehispánicas*” que el artista pintó entre 1922 y 1923 bajo encargo de Jijón y Caamaño para decorar su biblioteca, y se inserta en un estilo pictórico que se

⁶ Andrés Guerrero. “Una imagen ventrilocua: el discurso liberal de la ‘desgraciada raza indígena a fines del siglo XIX’”. En Blanca Muratorio (edit.) *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglo XIX y XX*. Quito: FLACSO- Ecuador. 1994. Citado por Trinidad Pérez. “Raza y modernidad en Las floristas y El sanjuanito de Camilo Egas”. En: Ximena Sosa-Buchholz William F. Waters (comp.). *Estudios Ecuatorianos. Un aporte a la Discusión*. Quito: Abya-Yala, 156.

⁷ Fernando Hidalgo Nistri, *La República del Sagrado Corazón: Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador*. (Quito: Corporación Editorial Nacional, 2013, 133-134.

⁸ Trinidad Pérez, “Raza y modernidad en Las floristas y El sanjuanito de Camilo Egas”, 162.

⁹ *Ibid.*, 160.

relaciona “con las ideas sobre la modernidad que desde la *Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos* se elaboraban, sobre la lectura de la arqueología local y la etnografía, así como a las ideas sobre la psicología de los pueblos que intentaba definir lo nacional, a través del problema del indio”.¹⁰

Finalmente, la intelectualidad conservadora y la ventriloquía liberal, definieron una ruta ficticia por la que se movía el indígena en su rol edificante de la nación, y resultaba ventajoso entonces, abstraerlo de su contexto contemporáneo de miseria para pintarlo bajo las potencialidades mitológicas que brindaban las artes modernas.¹¹

Por ello los seres representados habitan en armonía con la naturaleza –que a fin de cuentas es su hábitat, del que nunca debieron separarse- y sus estilizadas figuras remiten al pasado que alguna vez fue noble y digno para la raza indígena.

Se puede hablar entonces de una representación genérica del indio, una construcción homogenizadora, universalista, en la que lo cultural es romantizado, sin matices sociales y, al mismo tiempo tiende a la folclorización, pues esa es la huella nacional del arte, es el factor diferenciador de lo local frente al arte europeo. Es, en definitiva, la forma de posicionarse frente a lo externo, acudiendo al mismo tiempo, a ciertos parámetros modernistas de las vanguardias europeas.

Pero, como hemos advertido, la plástica de Egas en este período guarda cierta cercanía con el costumbrismo decimonónico que representaba seres carentes de personalidad, y se orientaba a contemplar sus prácticas, su vestido, su corporalidad exótica desde una mirada externa que –aunque dista de ser la del viajero europeo- quiere construir al “otro” bajo su visión atemporal y lejana.

Kingman, “Los guandos”, 1941

El arte ecuatoriano adquiere un carácter político de denuncia a partir del apogeo de las ideas socialistas en el arte y la intelectualidad que empezaron a propagarse masivamente a nivel de Latinoamérica. A pesar de que a inicios de siglo ya empezaron a circular las primeras ideas socialistas, fue desde la crisis de los veinte, que esta ideología “se transformó en

¹⁰ Susan Rocha. “La crítica sobre Camilo Egas (1917-1940)”. Historias del arte ecuatoriano. *Paralaje*, disponible en: <http://www.paralaje.xyz/>

¹¹ Los poetas y pintores modernistas identificaban al mundo precolombino con el de la antigüedad clásica para proveer a las jóvenes naciones americanas de un origen mitológico como el de Europa. De hecho, en el Ecuador, la producción del indigenismo modernista de Egas, con sus resonancias precolombinas y clásicas, coincide con el debate sobre los orígenes de la nacionalidad ecuatoriana en el mito de los Shyris, que se estaba llevando a cabo, precisamente, a fines de los años diez y comienzos de los veinte. Trinidad Pérez, “Raza y modernidad...”, 163.

referente de la lucha política e ideológica”.¹² Más tarde, en los años treinta, se forma “una generación de intelectuales que desde la expresión artística, fundamentalmente literaria, denuncian la situación explotación del pueblo ecuatoriano”.¹³

Para ellos el realismo social fue un modo de aglutinar las demandas sociales y plantarse frente a la explotación que sufrían las mayorías del país. Esto, a su vez, incorporó referencias al sujeto indígena retratado en su condición de servidumbre, aspecto que -sin querer- estaba dando un matiz local al arte, diferenciando “las ideologías modernistas latinoamericanas de los prototipos europeos”.¹⁴

Se empezó a entender el arte como una herramienta de lucha social; el artista dejó de ser un materializador de “lo bello” en términos de la contemplación pura, y pasó a ser un militante político, un asalariado más, un sujeto cuya función social era enfrentarse a la realidad insolvente.

En este contexto situamos “Los guandos”, una obra clave del realismo social ecuatoriano que logra retratar al indígena, ya no en el entorno ficticio y milenario de Egas, pues el artista no construye indígenas ornamentales y exóticos. “Estos ya no son indios pintorescos, a través de los cuales se pretende evocar un pasado imaginario, sino que constituyen los



sujetos de siglos de explotación cuya identidad étnica determina su status de clase”.¹⁵ Kingman pinta los indígenas en su existencia maltratada, en su condición de oprimidos, y, a partir de la fuerza de la escena muestra la deshumanización a la que son sometidos con el trabajo forzado. Los rostros idénticos en la escena apelan precisamente a “unificar y empoderar a los oprimidos a través de su experiencia compartida de explotación y sufrimiento”.¹⁶

El sello de autenticidad del artista se pone de manifiesto en esta obra que “a través del arte colonial y el ejemplo de Caspicara, encontró la vía para situar su indigenismo lejos de la

¹² Enrique Ayala Mora. *II Historia del Ecuador*, 113.

¹³ *Ibid.*, 112-113.

¹⁴ Michele Greet. “Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, (I semestre 2007), 94.

¹⁵ *Ibid.*, 112.

¹⁶ *Ibid.*, 105.

de otros artistas contemporáneos latinoamericanos, creando un estilo que era distintivamente ecuatoriano”.¹⁷ De este modo logró esbozar un estilo que lograra retratar el sufrimiento a través una composición aglutinadora de elementos, sin un primer plano claramente identificable pues las figuras están en movimiento, donde el caos que rodea a los sujetos representados alude a las condiciones precarias de su un contexto de trabajo, y apela al “‘arquetipo del sufrimiento’, que niega al indio como un ser único y le presenta como un ejemplo representativo de la clase trabajadora”.¹⁸

Referencias bibliográficas

- Ayala Mora, Enrique. *II Historia del Ecuador. Época Republicana*. Quito: CEN / Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.
- Hidalgo Nistri, Fernando. *La República del Sagrado Corazón: Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador*. (Quito: Corporación Editorial Nacional, 2013.
- Fitzell, Jill. "Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de indios". En Blanca Muratorio, edit., *Imágenes e imagineros: representaciones de indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, 25-73. Quito: FLACSO, 1994.
- Greet, Michele. "Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, (I semestre 2007).
- Kennedy Troya, Alexandra. "La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX". En Frank Holl, edit., *El regreso de Humboldt*. Quito y Berlín: Museo de la Ciudad y Stadtmuseum, 2001.
- Pérez, Trinidad. "Raza y modernidad en Las floristas y El sanjuanito de Camilo Egas". En: Ximena Sosa-Buchholz William F. Waters (comp.). *Estudios Ecuatorianos. Un aporte a la Discusión*. Quito: Abya-Yala.
- Rocha, Susan. "La crítica sobre Camilo Egas (1917-1940)". *Historias del arte ecuatoriano. Paralaje*, disponible en: <http://www.paralaje.xyz/>

¹⁷ *Ibíd.*, 117.

¹⁸ Trinidad Pérez, "Kingman: una pintura de compromiso social" (catálogo de exhibición), Ginebra: Societe Generale des Surveillance SA, 1998, sin paginación. Citada por Michell Greet. "Pintar la nación indígena...", 118.