

## LOS NUEVOS PINTORES Y LAS FORMAS MODERNAS

por JORGE GUERRERO

### TRADICION

Cerrado el ciclo colonial con la obra de pintores posteriores a Santiago Javier de Gorívar y de los cuales merecen citarse, por la calidad y el sello personal que imprimieron a su obra, a Samaniego, Bernardo Rodríguez y Astudillo, la pintura quiteña comienza su momento de crisis. Puede decirse que la pintura post-colonial no da una sola muestra de artista sobresaliente. Ya bien avanzada la república se destacan algunos nombres: los hermanos Salas, Pinto, Cadena, Manosalvas, etc.; buenos pintores de fidelidad estricta, a igual que sus antecesores, a la obra ascética de los maestros españoles. Todos naufragaron como artistas de obra grande y original, y se doblegaron bajo la presión de su época republicana, conventual y gamonalista. Porque la llamada república independiente, no fue tal. Apenas se había cambiado la etiqueta. La colonialidad en lo cultural y económico siguió viviendo, en algunos aspectos continúa aún. ¿Qué fue de la llamada Independencia? Si la miramos claramente, y con intención sociológica, nos encontramos con una heroica y sangrienta guerra civil, determinada por factores económicos y políticos. La clase terrateniente criolla, descontenta con el monopolio comercial y político que ejercía despóticamente la corona española, y apuntalada por una semiburguesía borrosa e incipiente, de profesionales, comerciantes y algunos intelectuales de la mesocracia, enamorados de la fraseología francesa, dirigió y usufructuó la empresa libertaria. Y cosa rara, contradictoria pero explicable, la teoría del libre cambio y la ardentía libertaria que la gran burguesía europea empleara para modificar las condiciones y la estructura de la feudalidad, encajó momentáneamente, aunque

con distinto sentido, en el tenaz afán que tenía el feudalismo americano de romper el monopolio económico de España, que le ataba las manos, y librarse de la férula política que le impedía gobernar por sí mismo. De allí que encontremos a los terratenientes criollos, apropiados, paradójicamente, de la expresión verbalista, que no del contenido, de una revolución antifeudal.

Las clases inferiores, el pueblo, fue arrastrado a la guerra y luchó heroicamente para quedarse luego como si nada hubiera pasado. En lo fundamental, la economía permaneció intocada; el feudalismo colonial continuó vigoroso, intacto, sin poder coincidir en la armazón de una república tristemente adornada con una palabrería democrática, hueca y sin sentido, al margen del pueblo y de la clase indígena, que continúa, como antes, una existencia extra-social, curvada su espalda bajo el látigo del moderno encomendero. Este Estado feudo oligárquico, camuflado de república democrática, explica las causas de la desorientación política y cultural de América.

Si la estructura económica y social de la Colonia no había sido alterada, era lógico que las manifestaciones artísticas, su expresión consecuente, continuaran su ritmo colonial. Apenas han cambiado cortinaje y tema; escena y fondo, continúan igual.

A este momento pertenecen los *pintores de héroes*. Los pintores heroicos son muy amigos de la Academia; pero nos les reprochamos por el solo hecho de querer someterse honradamente a las normas frías del academismo; su pecado consiste en su falta de imaginación y de audacia; se contentaron con hacer buenas estampas, de gran tamaño, pero estampas al fin. Fueron los herederos pasivos de los errores y del academismo. Es claro que tuvieron muchas cualidades, conjugadas con sus grandes defectos. No reconocérselas sería injusto. Con esta larga tradición pictórica —la colonial y post-colonial— empezamos a caminar por nuestro catastrófico siglo de la voracidad capitalista, del auge de la reacción fascista y de las dos guerras por el predominio mundial.

#### SIGLO XX

La pintura ecuatoriana, a partir de 1900, ha tenido muchos cultivadores agrupados en conjuntos más o menos homogéneos, durante algún tiempo. Después, muchos de ellos creyeron en el olvido, sea por la falta de crítica justiciera y sana que señalase sus valores, o sea también por la mediocridad misma de la obra.

Los pintores que trabajan de 1900 a 1920, a quienes se les podría llamar los *novecentistas*, son ahora poco conocidos, no obstante que en su época tuvieron alguna resonancia. Quizá los más destacados puedan ser José Salas, Mera, Villacreses, Mena Caamaño, Gómez Jurado y José Yépez Arteaga. Después de esta generación surgen ya figuras y nombres que nos son mucho más familiares y que se diferencian fundamentalmente de la anterior, por sus ideas, por su técnica y por su singular manera de ver las cosas. Representantes de este movimiento serían Antonio Salguero, Enrique Gómez Jurado y Víctor Mideros. Muchos de estos pintores estudiaron en Italia, y generalmente no les urgía ninguna necesidad estética ni social; no alentaban ninguna humana rebeldía; pintaban por pintar. Se decían buscadores exclusivos de la belleza, pero no caían en la cuenta de que sus cuadros amanerados ni eran pintura ni eran belleza. Estos pintores parece que estaban enfermos de *exquisitos males* y no abandonaban su *concha de marfil*. Muchos de ellos fueron retratistas de valor y dejaron obra.

A todos los pintores de esta generación podríamos calificarlos *los psicologistas*, porque su preocupación dominante era el carácter de las figuras, sin orillar siquiera los problemas de la psicología que descende hasta las tinieblas del subconsciente para descubrir los secretos resortes determinantes de la conducta humana.

Estos pintores narrativos y costumbristas, pero más inclinados al retrato, estaban sometidos a la preocupación de realizar un propósito doble en su función de pintores: el parecido físico de la figura al modelo, y la interpretación del carácter. Alguno de ellos se apartó de tal directriz y cultivó con éxito la pintura costumbrista, otros se empantanaron en los temas filosóficos y morales y alguno atisbó la pintura de tendencia social. Muchos ejercen todavía su oficio, pero todos rechazan las corrientes de la plástica moderna y siguen aferrados a su educación académica. Uno solo llegó audaz y fugazmente a las puertas del impresionismo.

¿Qué ocurrió mientras tanto en el panorama político-social del país? ¿Estos pintores sintieron y reflejaron la transformación política liberal que se había operado en 1895 con Alfaro y su *vieja Guardia*? Evidentemente no. Los retratos del viejo caudillo son retratos complacientes, fríos; ninguno de los pintores que recibía invitaciones de palacio fue capaz de interpretar la máscara personalidad del guerrillero liberal. Ninguno tampoco se

preocupó por llevar al muro o al lienzo, siquiera en forma fragmentaria, algo de la episódica y dramática lucha civil mediante la que advino al poder político una nueva forma que reemplazaba a la mentalidad garciana y oscurantista del conservatismo clerical.

La preocupación por lo social, por lo nacional, vendrá después, con los hombres de mi generación. Ya lo veremos más adelante.

#### CONSIDERACIONES GENERALES

*Función social del arte y posición social de los artistas.—En qué sentido se habla de pintura revolucionaria.*

Admitimos como evidente e ineludible la misión social del arte. Para nuestra exploración y enfoque nos situamos en las firmes bases de la tesis materialista que correlaciona las modificaciones del arte con los fenómenos de producción y con las etapas de una economía diferenciada y progresiva. ¿Y el espíritu?, se preguntará. Es que la naturaleza ideal y la ebullición mágica del arte le son inherentes y permanentes. Refiriéndose a esta misión del arte, y glosando la afirmación de Engels de que la evolución económica, aunque no sea exacto que la causa económica solamente y en su totalidad sea el único determinante activo, y que los otros fenómenos no sean más que un efecto pasivo; cuando lo que en efecto ocurre es una acción recíproca de los diversos fenómenos, pero acción basada en la necesidad económica, que al final es la que impera, dice el agudo crítico y pintor Felipe Cossío del Pomar, en su libro *Ensayo de sociología del arte*, lo que a continuación transcribimos: “Está demostrado que el contenido espiritual corresponde exactamente a las realizaciones materiales, porque si el espíritu no se realiza en la materia, no tendrá más que una existencia imaginaria, sin atributos de valor o de necesidad general. Por eso la función social del arte está irremediablemente unida a la transmisión de las ideas bajo la materia accesible a los sentidos. La negación de la verdad objetiva es agnosticismo y subjetivismo. Y el arte desde los comienzos del siglo XX ha tratado de abandonar sus relaciones con el contenido del mundo material para transmitirnos las representaciones de un mundo ideal, independiente de nuestra conciencia, mientras avanza en ritmo alarmante la civilización. Pero este mismo empeño inútil

de alejarse de los problemas materiales, constituye la esencia del contenido social del llamado *arte moderno*”, concluye Cossío.

Y tan es social la función del arte que nos es fácil comprobar en el desarrollo histórico cómo a cada época correspondió una forma política y económica que a su vez dio su correspondiente manifestación artística. Así la idea religiosa dominó a lo largo de la Edad Media; la idea monárquica saturó el siglo XVII; el gusto aristocrático caracterizó el XVIII; la burguesía predomina en el XIX y acentúa sus matices de gran burguesía capitalista en lo que va del XX. Y podríamos decir que el clasicismo del Renacimiento es Leonardo; que el neoclasicismo está representado por el jacobino y Louis David; que el romanticismo es el revolucionario Delacroix; que el naturalismo es Coubet; que el impresionismo es Monte; que la gran trilogía con Cézanne, Van Gogh y Gauguin, transformadores del impresionismo, constituye la base de toda la pintura contemporánea.

Y lo que es más, en alguno de los movimientos artísticos europeos, la pintura fue el reflejo de las ideas políticas dominantes, como el arte de los neoclásicos, que tuvo marcado acento de propaganda social. Ahí está David, moralizador intransigente que aplicó en el orden estético la letra y música de la Revolución.

No dudamos, pues, de la misión social del arte, y estamos alejados de la porfiada y ya superada polémica en torno a la preeminencia de los conceptos en arte. Sentimos y vemos cómo todo se funde en el crisol de la sensibilidad social.

Los conceptos de *arte por el arte*, *arte por la revolución*, *arte deshumanizado*, etc., no queremos o no podemos entenderlos. Los hemos dejado atrás. Comprendemos el arte como fruto social. Confiamos más bien en el arte por la vida y para la vida; porque la vida está tejida de alegrías y de llantos, de bondad y de crueldad, de hermosura y de fealdad, de lógica y de absurdo. La realidad, en suma. Y nada tan contradictorio e irreal como la misma realidad.

Quizá la gran síntesis de lo social sea el destino y la expresión de lo futuro del arte. Refiriéndose a esta incertidumbre que caracteriza nuestro tiempo, dice Cossío del Pomar: “Asistimos al desplome del universo; nos enfrentamos a hechos claros y despiadados que nos demuestran la impotencia del conocimiento y la traición moral de la ciencia. Y ante la destrucción general, siguiendo hábitos milenarios, nos aprestamos para contribuir con nuestra parte al incremento de los escombros sobre la tierra;

reunir las cosas que nos parecían útiles y bellas, conocimientos acumulados durante siglos: inventos, artes y artilugios, legislaciones, ventajas geográficas, étnicas y económicas, reglas y normas morales, para pegarles fuego.

“Pero hay una parte de la humanidad que aún reconoce el deber de salvar lo que se pueda de la catástrofe. A tientas y mal parados por la brusquedad de los acontecimientos se buscan remedios, indicios, principios, algo que ayude al propósito de saber lo que mañana estará vivo o muerto, lo que es hoy útil o inútil, trascendental o transitorio. Para ayudar a esta ardua tarea, el arte, y sólo el arte, puede guiar nuestros pasos. Los grandes artistas rebeldes nos muestran un seguro camino, ya marcado en la Historia del Arte por los artistas que en los grandes períodos de crisis aparecen iluminando la verdad con su rebeldía.” Estas palabras del notable crítico tienen mucho de vaticinio y de verdad.

Se demuestra así, hasta la saciedad, que entre el arte y los demás fenómenos sociales existe una interdependencia que no se puede eludir, que no se puede burlar. El arte es espacial, pero el arte no se da en un mundo intemporal. Su temporalidad no excluye tampoco la perennidad de la creación genial. Y para cerrar estas consideraciones diremos que sobre lo individual sin libertad, preferimos y luchamos por lo colectivo con libertad.

### *Posición social de los artistas.*

Admitida como incuestionable la misión social del arte y comprobada en líneas generales la gradación causal del fenómeno artístico a la luz del determinismo dialéctico, toca preguntar cuál es el rol social que le corresponde al artista, porque la ecuación entre el artista y la obra de arte es cosa que no puede disociarse.

Si en el medioevo predominó el sentido gregario del grupo que coaccionaba y subordinaba la libertad individual; si en el Renacimiento florece el sentido individualista *burgués* y en la época moderna del capitalismo se agudiza ese individualismo hasta situar y contraponer al hombre-individuo sobre el hombre-grupo, pensamos que en la hora actual el artista debe luchar por una posición supraindividual, por un sentido social que implique libertad y dignidad. Nada de evadirse de la realidad circundante. Nada tampoco de alzarse de hombros en gesto de absurda neutralidad. Sobre el artista pesa una tremenda responsabilidad en

el destino presente y futuro de la cultura, por lo mismo que le ha sido conferido un fino poder de revelación. A él le corresponde mostrar la profunda intensidad de la palpitación humana, en este vasto corazón multitudinario, cuya angustia y cuyo drama, cuya raíz y cuya clave, es el artista quien lo sufre hasta el extremo límite del tormento, él es quien lo interpreta y lo clama.

Si es verdad que en todos los tiempos y especialmente en las épocas convulsionadas de guerra, revoluciones, atrocidades y miserias, hubo artistas que huían del espectáculo entristecedor de un mundo para ellos nada grato y satisfactorio, para refugiarse en otro, ilusorio, que creaban en sus obras. Y si hubo también en todos los tiempos pintores que estimaban vivir en un mundo perfecto y cantaban su bondad por la transcripción concienzuda de sus aspectos visibles, ello no quiere decir que el artista deba tomar arbitrariamente el camino que mejor le parezca para sus intereses inmediatos y para sus finalidades estéticas aunque así suponga que nos está dando su mensaje y cumpliendo su misión.

Pero en todos los tiempos ha habido también pintores cuya sensibilidad y cuya retina no se cerraron ante el espectáculo del mundo que vivían. Ahí están como paradigma Goya, Delacroix, Picasso, artistas de desbordante humanidad, que vibraron con su pueblo en los momentos de crisis, y nos dejaron, el uno su *Tres de mayo*, el otro su *Revolución de 1830* y el último su cuadro *Guernica*, como testimonio de entereza humana y de ardido corazón.

---

¿En qué sentido se habla de pintura revolucionaria? No precisamente en el significado episódico y transitorio que en la acepción vulgar se concede a esta palabra cuando se la aplica a los hechos políticos circunstanciales; no en la intención preconcebida de pintar *un cuadro revolucionario* valiéndose de argumento y de narrativa. Sino en el sentido del cambio de rumbo, del cambio de dirección artística valiéndose de medios plásticos únicamente y del cambio de expresión mediante nuevos contenidos vitales, de los que estaba carente o exhausto el movimiento contra el cual se insurge. Cuando un movimiento plástico altera los cánones establecidos, aporta nuevos elementos y sustituye las formas inexpresivas y caducas por otras que reflejan una nueva y justa visión del mundo y de la vida, decimos que es un arte revolucionario.

“Una revolución —dice Unamuno— no es nunca un hecho. Una revolución a sí misma.” Pensamiento que podría completarse con la frase de Engels cuando dice que “una revolución” es un impulso mayor a cien universidades, desprendiéndola a su vez de la frase de Marx que considera a la revolución como la “locomotora de la historia”, de una locomotora que no puede ser detenida porque es la vida misma, agregamos nosotros.

Es bien posible que el arte americano de esta hora, teñido de una íntima emoción social, llevado por un impulso de humanidad libre, constructora y solidaria, ajeno a toda simulación y a todo bastardo propósito, esté acercándose al gran arte que presagia la revolución del porvenir.

---

Pero volvamos al proceso de la pintura ecuatoriana que la dejamos en el momento que el liberalismo ecuatoriano pierde impulso como fuerza progresista y comienza a girar hacia el frente de la reacción. Y como consecuencia de esa crisis, los artistas están desorientados y confusos; no hacen otra cosa que repetir con frialdad y con retraso las formas artísticas ya superadas. Ni siquiera dentro de las normas de su academismo logran cosas de calidad. Pintarán a la francesa, a la italiana, sin comprender la esencia de los movimientos europeos y sin adueñarse de su técnica. Imitan un poco de Wateau y de Fragonard. Ignoran completamente el impresionismo y sus grandes conquistas plásticas. Podemos decir que la pintura ecuatoriana estaba en un oscuro callejón sin salida.

#### EL PUNTO DE PARTIDA DE LA PINTURA MODERNA

La primera guerra mundial constituye el primer aparatoso estallido del sistema capitalista que, lo sabemos muy bien, tiene como base la explotación del hombre por el hombre, y como reflejo ha producido una civilización esencialmente individualista que ha llevado al choque despiadado por la primacía de sus intereses materiales inmediatos. Pero el desequilibrio económico que produce la guerra, trae consigo la aparición de nuevas formas sociales: organización del proletariado, revolución rusa, liquidación de la monarquía como poder efectivo del Estado, etc., y, como consecuencia, nuevos modos de pensar y de sentir. De las interrogaciones que se propone el hombre maltrecho y acabado que regresa de las trincheras, nacen la literatura de la guerra, y



los pasajeros *ismos* de algunos movimientos plásticos. Después del 18 asistimos al desconcierto, a la duda, a la desesperación. El desarrollo intelectual y artístico tornóse más lento. Advino un interregno convulsivo que duró hasta el estallido de la segunda guerra mundial precipitada por el fascismo. Del 18 en adelante, todas las novedades artísticas han sido impulsadas por móviles no pictóricos, sino de orden psicológico. Me refiero al arte europeo en general.

Pero si lo literario, lo poético principalmente, fue contaminado en América con las llamadas tendencias de vanguardia —ultraísmo, dadaísmo, creacionismo, etc.— que produjeron también en el Ecuador una poesía imitativa de semejante desorientación, no ocurrió igual cosa con la pintura.

Esta tremenda crisis económica de la guerra repercutió dolorosamente en nuestro país, agravando la situación miserable de las clases trabajadoras y agudizando la servidumbre del indio. Pero en Ecuador, en América toda, en el mundo entero, las clases oprimidas, las clases azotadas por una miseria cada vez más creciente, adquieren conciencia de sí mismas, de la posición que ocupan en un sistema injusto de producción y distribución de la riqueza, al margen del bienestar y de la cultura, y emprenden entonces la lucha por su liberación. Y tanto en América como en Europa aparece la voz que ha de expresar esa conciencia colectiva y ese anhelo, representado, encarnado mejor dicho, en el nuevo escritor y el nuevo pintor. Para el escritor, la literatura deja de ser un mero juego de palabras aéreas, azucaradas y falsas, para convertirse en el grito que interpreta y denuncia la miseria, el dolor y la angustia de los humildes, el sentimiento del pueblo al que pertenece el escritor. Para el pintor, su oficio deja de ser la servil copia de la naturaleza verídica y de la realidad literal de los objetos; deja de lado la pintura complaciente y bonita para solaz de los señoritos y de las damas, y con las nuevas formas, con la nueva factura a grandes dimensiones, descubre la nueva objetividad, llega al verismo constructivo, y expresa en el nuevo lenguaje todo el drama social y la fisonomía peculiar de su pueblo.

Y así llegan, cargados de humana verdad, *La Vorágine*, de Rivera, y *Doña Bárbara*, de Gallegos. *Don Segundo*, de Güiraldes, y *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Junto a ellos los pintores de la gesta mestiza y los intérpretes de la realidad americana con Diego Rivera, José Clemente Orozco, Siqueiros, en México. Sa-

bogal, Camilo Blas y Julia Codesido en el Perú; Pedro Nel Gómez en esta tierra de Colombia, Guzmán de Rojas en Bolivia.

En el Ecuador, asoma y da su obra el recio equipo de novelistas: Jorge Icaza, José de la Cuadra, Gil Gilbert, Aguilera Malta, Alfredo Pareja, y muchos otros. Y paralelo al movimiento literario, partiendo de iguales fuentes de emoción, llegan los nuevos pintores: Camilo Egas, Pedro León, Eduardo Kingman, José Enrique Guerrero, Alfredo Palacio, Oswaldo Guayasamín, Carlos Rodríguez y Mena Franco. En la ciudad de Guayaquil tiene lugar la horrible masacre obrera del 15 de noviembre de 1923, trágico día en el cual la sangre de los trabajadores corre por las calles y se refugia en la alta marea del río Guayas. En la sierra se abalea a las masas indígenas que se rebelan contra la tiránica opresión de los terratenientes feudales.

El Ecuador pierde su puesto de primer exportador mundial de cacao y se produce la baja catastrófica de la moneda. Estamos en plena crisis y un ancho dolor circunda la patria de Miguel de Santiago y del indio Caspicara.

En una hora así, dramática y adversa, se inició la nueva pintura ecuatoriana.

---

Entonces fue cuando una generación nueva, salida de la entraña del pueblo, vino a ofrecer su sangre rica y sana, el tumulto desordenado de su energía vital y de su instinto por fortalecer un arte llegado al extremo borde de la anemia.

---

*El "nuevo realismo".*

Seguir la línea pictórica ecuatoriana a través de la obra de cada uno de los nuevos artistas cuyos nombres enuncié, sería materia de un extenso trabajo. Analizo la obra del grupo más homogéneo en cuanto al género de la pintura que ha sido su específica modalidad expresiva. Escojo a los pintores de la figura humana con preferencia a los que cultivan el paisaje y no porque subestime al paisaje como género menor, nada de eso, sino porque en las grandes composiciones de figura es donde se revela mejor la realidad humana y física con todo su drama y su congoja. Además, estimo que el paisaje que se pinta en el Ecuador es todavía fragmentario; son muy pocos los que han logrado una

verdadera síntesis de aquello que en cierta forma representa también una asociación indisoluble: el paisaje y el hombre.

Llamaré *nuevo realismo* al movimiento pictórico actual del Ecuador para contraponerlo al *realismo subjetivo*, que caracterizó la pintura de la época colonial. Porque en el proceso de la plástica ecuatoriana puede observarse también el curioso fenómeno ocurrido en todos los movimientos artísticos de los últimos cien o ciento cincuenta años: apenas cobra impulso un movimiento, surge otro, más avanzado, que contradice al primero, y lentamente lo mina en su lado más vulnerable, hasta que por fin lo hace dar una vuelta de campana. Es un signo inequívoco de la vitalidad, de la curiosidad, de la sed de perfeccionamiento y también —¿para qué engañarse?— de las vacilaciones y la inconstancia que caracterizan a los tiempos de verificación de valores.

¿Y por qué decimos *nuevo*? ¿En relación con qué? Porque también observamos cómo al margen de cada vanguardia de un movimiento artístico, quedan hombres *viejos*, tallados a la antigua, artistas rezagados que obran de acuerdo con los preceptos de la guardia vieja. Y como ocurre que las revoluciones estéticas se producen con alguna cercanía y relativa frecuencia, es posible ver cómo en un mismo momento se hallan representadas —por pintores de edades distintas— orientaciones completamente opuestas. Así, pues, puede verse en una exposición colectiva de arte ecuatoriano a pintores en permanente producción con los cánones antiguos y resecos, como Mideros, Mena Caamaño, Salguero, etc., en contraposición con la obra nueva, fresca y vital de pintores como Eduardo Kingman, Diógenes Paredes, Oswaldo Guayasamín y otros. Una prueba más de que el arte es una creación temporal, y una comprobación más de lo que Elie Faure, en su libro *El espíritu de las formas*, llama correlación inevitable de las formas con el tiempo histórico y con el medio social. Hay que suponerse lo que sería que Kingman o Paredes pintaran hoy arcángeles e Inmaculadas a la manera de Miguel de Santiago; sería pedir peras al olmo, y, sobre todo, aquello sería anacrónico e insincero. Lo cual no quiere decir que también los pintores modernos no puedan aprovechar ciertos episodios de la Historia Sagrada, como lo han hecho Kingman y Guayasamín en bellos cuadros que representan la escena de *El Descendimiento*. Pero con otro contenido y con otras formas; identificando con las figuras bíblicas patéticas y desconsoladas de antaño, a los trabajadores actuales atormentados por la explo-

tación y la miseria. ¿Se quiere más drama? Esto es una manera inteligente y personal de aprovechar la tradición.

*Lo indígena en la pintura ecuatoriana.*

La viril denuncia de la tragedia indígena que con tanto acierto hiciera Jorge Icaza en las páginas de su *Huasipungo*, incorporó al indio —como tema debemos entender— en la literatura ecuatoriana. Coincidentes con dicho movimiento, los artistas ecuatorianos tomaron al indio como temática central y preferida de sus composiciones. No es que con anterioridad no se hubiesen pintado indios, sino que los nuevos pintores ven al indio de una manera distinta y no tratan de esconder su realidad.

Ya no se verán los convencionales y falsos cuadros en donde el indio asoma con una sonrisa de satisfacción y con un maquillaje de Max-Factor. Ya no estará el indio con sus vestidos como recién salidos de la sastrería y con sus adornos rutilantes que hieren la vista. Ese indio no existe. Ese indio se acabó. Los nuevos pintores nos descubrirán al indio con su tremenda miseria; con sus rostros duros y cargados de desconfianza; con su anatomía imperfecta e hidrópica; con todo su ambiente de drama y de soledad. Es el verdadero artista quien encuentra en el dolor y en lo grotesco fuentes de inspiración que pueden ser aprovechadas. Recuérdense que ya los románticos lo decían: *la desgracia es la fuente de inspiración más fecunda*. Y Víctor Hugo afirmaba con absoluto énfasis: *El arte debe ser sublime o grotesco*. Y como producto de esa sensibilidad y de ese estallido romántico nos quedaron lienzos como los *Apestados de Jaffa*, de Gros; *La balsa de la Medusa*, de Géricault; la *Matanza de Quíos*, de Delacroix, y los innumerables rostros grotescos de Daumier. ¿Qué encontramos en esos lienzos? Horror, hambre, trágica congoja, drama, en definitiva. Pero claro que gran pintura también.

Y sin embargo las gentes que se dicen cuidadoras del buen gusto pusieron el grito en el cielo ante los primeros cuadros de la pintura social indigenista. Eran la clase terrateniente explotadora del indio desde los tiempos de la Colonia y el inmisericorde gamonalismo ultramontano los que se alzaban a protestar contra la nueva pintura, en nombre del buen gusto. Triste paradoja. La verdad denunciada a pleno rostro, la explotación puesta al descubierto, era lo que irritaba a los mansos señores propietarios del indio.

Si el indio constituye el elemento étnico primordial de la nacionalidad, si es la cifra humana mayoritaria, ¿por qué se quiere negar la libertad y la obligación de los artistas para tomar la vida indígena como temática preferente de sus composiciones? Nosotros lo único que exigimos es que esa pintura tenga jerarquía, que haya contenido y calidad en esos cuadros. Nos subleva la mala pintura para los turistas, en donde el indio está falsificado y explotado por los aprendices.

El verdadero artista toma al indio como expresión de lo nacional y de lo americano, no con el fin de crear una autarquía en el orden pictórico, ni con el afán exclusivo de fomentar la supervivencia de localismos estéticos, sino, me parece a mí, con el sentido de ver en él un ser humano, un miembro de la comunidad universal; un habitante más de este mundo dolido y doloroso; un sujeto más dentro de la pavorosa desigualdad económica y social.

#### *Influjo de la pintura mexicana.*

También por parte de comentadores superficiales y despidados, se inculpa a la nueva pintura ecuatoriana el pecado de estar notoriamente influída por la pintura mexicana, y, de modo especial, por la obra de Rivera y de Orozco. Fue evidente que en sus primeros pasos, los pintores ecuatorianos siguieron los moldes de los mexicanos. Aprovecharon los grandes aciertos estilísticos y algunas modalidades de la pintura de Rivera y Orozco. Pero ese entusiasmo y ese contagio pasaron con rapidez. Que se parecen en su intención y en su emoción, en aquello de utilizar lo indígena, es claro. Porque se olvida un hecho esencial: que somos también, como México, un pueblo saturado por elementos étnicos indígenas; que sobre la indígena, está superpuesta una cultura extraña —la española— que no ha podido amalgamarse; que el mestizaje no ha dado todavía un producto humano que nos sirva de denominador común, y que, por lo mismo, tenemos con lo mexicano una gran similitud, *un aire de familia*, que dirían los pintores. Y bien vale la pena anotar una diferencia muy importante entre la obra de los ecuatorianos y la de los mexicanos, en cuanto a las finalidades concretas e inmediatas de la obra misma, antes que en su emoción y su raíz íntima. Sostengo que la pintura de los ecuatorianos es más libre, está menos condicionada desde el punto de vista de la relación del artista con el Estado, porque los mexicanos hablan de una *revolución mexicana* como de

un hecho realizado, en tanto que nosotros no hemos hecho todavía ninguna revolución. La única revolución fue la reforma liberal que declinó hace tiempos y perdió la vitalidad. Que todo se está revisando, que asistimos quizá a los albores de una gran revolución mundial, es distinto. Pero no creo mucho en aquello de que pueda hablarse de una *revolución mexicana* con la misma seguridad y significación con que puede hablarse de *revolución rusa*. Corroborar este punto de vista una opinión del inteligente crítico y poeta Luis Cardoza y Aragón, quien en su original ensayo sobre la pintura contemporánea de México, en un aparte dice: “El Estado con frecuencia procura en América constituirse en Iglesia. Y esa pintura ocasional y provisional se puso al servicio de este Estado dogmático, de esta Iglesia laica. Tal oportunismo es una de las causas fundamentales que han molestado la evolución pictórica de México. Nos encontramos con un arte oficial, protegido y patrocinado por el Estado; es decir, nos encontramos con un arte académico. Su valor y sentido dentro del universal problema de pintura es muy exiguo.” “Esta pintura oficial ha crecido en prestigio y cantidad, aunque no en intrínsecas virtudes”, concluye Cardoza y Aragón.

A los pintores del Ecuador no sólo les falta el apoyo del Estado, sino que trabajan con la indiferencia del Estado. No están sujetos a ninguna consigna ni a directrices que beneficien o que hayan sido dictadas por el Estado. Sostengo que, después del movimiento de los pintores mexicanos de la revolución, la pintura ecuatoriana actual representa uno de los más vigorosos y mejor orientados movimientos artísticos de Indoamérica.

Analícemos la obra de los pintores más representativos. Comenzaremos con Camilo Egas, seguiremos con Kingman y Guayasamín, y diremos algo sobre Diógenes Paredes, haciendo resaltar sus valores pictóricos más personales y anotando sus deficiencias, justificadas éstas, si se toma en cuenta que el movimiento que estamos considerando tiene pocos años —en arte es muy poco doce o quince años—, y que la generación de los nuevos pintores está integrada por hombres no llegados aún a los treinta y cinco años.

#### CAMILO EGAS

Camilo Egas es el precursor de la pintura social ecuatoriana y fue quien llevó el tema indígena por primera vez a la realización plástica, dentro ya de las nuevas formas y de la nueva objetividad.

Los indios de los lienzos de Egas son indios pesados, pétreos, ásperos, duros como la cordillera que los sustenta, indios gregarios y desconfiados. Egas lleva su fiereza expresiva hasta los límites de la truculencia; el gigantismo y la deformidad de sus figuras sugieren una fauna bestial que empujara el espacio.

La técnica de Camilo Egas se denuncia vigorosa y simplificada. Los volúmenes contruídos con una violenta perspectiva están como cubiertos de una luz madura en reflejos metálicos y sombras húmedas. El ocre y el gris, el azul, el rojo cobre, el bermellón, son los tonos dominantes y profundos que les dan una tensión enorme a sus composiciones cromáticas. La deformación de sus figuras, que no supone escamoteo de su capacidad de dibujante, tiene una gran fuerza y está dotada de una silenciosa elocuencia. Los grandes murales de Egas —*El velorio* y *La cosecha*— son de lo más notable; también su gran lienzo satírico y cruel denominado *Ecuador*.

Camilo Egas ha vivido muy poco en el país; hace más de veinte años que reside en los Estados Unidos, en donde trabaja incansablemente y es muy conocido. Es uno de los directores de la New School for Social Research, donde trabajan los más destacados pintores contemporáneos que viven en los Estados Unidos.

Según noticias de sus amigos, Egas se ha contaminado también de la novedad o manía superrealista comandada por Salvador Dalí, y parece que ha pintado lienzos que han llamado mucho la atención entre los admiradores del experimento onítrico del catalán y sus seguidores.

#### EDUARDO KINGMAN

Los pintores ecuatorianos de tiempos anteriores y posteriores al 900, no supieron aprovechar el sabio consejo de Goethe, que decía: “Tened en cuenta la realidad, pero apoyad en ella un solo pie”, porque ocurrió que olvidaron por completo la realidad que los circundaba; estuvieron ciegos frente a su paisaje y no daban con el alma ni el contorno del hombre de su país; se atenían con exclusividad al mundo interior de sus creencias religiosas y metafísicas, que también son realidad, y en consecuencia no consiguieron la necesaria adecuación entre el hombre y el mundo, que es la que casi siempre suscita la creación de la obra de arte.

De la nueva generación de artistas plásticos dotados de emoción nacional, que comenzaron a buscar rutas propias a su expresión, Kingman se perfiló como la más segura y firme pro-

mesa. Sus primeros cuadros, de aguzada intención revolucionaria en el sentido de rebelión proletaria y de protesta, demostraron visiblemente las cualidades innatas que poseía para llegar en breve espacio de tiempo, como ha llegado hoy, a la primera línea de la pintura ecuatoriana y ser de los primeros entre los pintores de esta hora de América. Lo prueban sus exposiciones internacionales y el pronunciamiento unánime de la crítica.

Herederero legítimo de la tradición artística ecuatoriana, en un sentido de continuidad histórica antes que en la temática o en la mística, es Eduardo Kingman; él recoge la insignia de la pintura de la época colonial y la conduce victoriosamente, interpretándola con nuevo acento, actualizándola, y aprovechando toda la enseñanza técnica que ella encierra. Pero el artista no se contenta con esto solamente, bebe también en las aguas lustrales de los grandes maestros de todos los tiempos, los del claroscuro, desde Giorgioni hasta Velázquez y Goya; los de la pompa de color, desde Rubens hasta Delacroix.

El no rechaza sin discrimen la tradición. Lo que trata es de rehacerla, de aprovecharla, porque es muy posible rehacer la tradición siempre que en el espíritu del individuo permanezcan invariables e inconfundibles sus caracteres éticos y étnicos. Rehacer, significa entrar plenamente en la médula de una cosa, crear. Lo que debe evitarse, Kingman lo evita, es la imitación pedestre que nada tiene de acto creativo, y que a lo más puede ser la fría repetición de un aspecto. Bastaría citar como ejemplo apodíctico el hecho de que los antiguos produjeron la tradición egipcia y media oriental, a través del método y no del aspecto. La repetición mimética de los aspectos mata la obra. ¿Y quién ignora que Rubens copió cuadros de El Ticiano? ¿Que Velázquez estaba educado e inspirado por El Tintoretto? ¿Que Manet aprovechaba de Giorgioni?

Kingman se inició en el panorama estético del Ecuador como el pintor del drama obrero, y él fue uno de los primeros artistas plástico que en obra personal y rebelde expresaron el dolor y la inquietud de la masa proletaria de mi país; él se encargó de decir los anhelos del pueblo, de alegar por el derecho de los pobres, de formular la requisitoria contra injustos y desiguales destinos. Producto de esa obra inicial fueron sus cuadros *El obrero muerto* y *Balseo*. En ese momento su cromática es dura, escasa de luz; su dibujo obedece a un designio feísta, atormentado de energía. Y



en cuanto a su composición, deja de lado las contrapesadas armonías, los equilibrios mágicos; busca la expresión totalizadora.

En el año 1936 obtuvo el premio nacional con el cuadro *El carbonero*, que es uno de los logros artísticos de Kingman; cuadro que seguirá siendo bueno para cualquier tiempo del arte nacional. En dicho lienzo están expresadas con síntesis pictórica todas sus cualidades de expresión, de fuerza y de sensibilidad. Luégo pintó dos grandes composiciones murales en casa de la finca de Benjamín Carrión. Los motivos de sus murales representan escenas de la vida campesina e indígena. El uno, representa la cosecha, y el otro, una fiesta en el pueblo. Tanto en el color como en la ejecución, el pintor había alcanzado un gran progreso.

En el intervalo pintó mucho, y en el año 1942 realizó su primera exposición personal con 35 telas. Esa obra marca el momento más saliente en su camino de búsqueda y superación.

En dicha obra demostró una cohesión y una fuerza nunca vistas antes en los modernos pintores del Ecuador. Su idioma plástico se había ampliado en forma notable; su pincel cobró soltura y vigor y su paleta se notó enriquecida. Su técnica era más diversificada y más sentida; su composición más vigorosa y acertada y su ejecución más ajustada.

Si el estilo es la agrupación, la ordenación de elementos dispersos, la reducción de la diversidad a un fundamento de unidad; si es la fusión íntima de la forma y del contenido, podemos afirmar que desde aquel momento Kingman posee un estilo. Del artista de hacía cuatro años atrás, no había quedado sino su misma gran sinceridad y honradez.

De los cuadros de gran tamaño de aquella exposición, tres fueron los más sobresalientes: el que se denomina *Angeles y abagos*, el llamado *Los guandos* y el titulado *Fiesta*. Intentemos una interpretación de esos lienzos.

El cuadro titulado *Angeles y abagos* está inspirado en una vieja danza del folklore indígena. El simbolismo de las figuras de *danzantes* y *abagos* ha sido muy bien interpretado. Los indígenas de la provincia de Imbabura, en sus tradicionales fiestas religioso-paganas que realizan durante el tiempo de semana santa, suelen disfrazarse de *abagos* o demonios, unos, y de *danzantes* o ángeles, otros. El *abago* se viste con ropas de la peor especie, queriendo imitar la indumentaria de los blancos; lleva una máscara de cartón, de expresión grotesca y horripilante, una

peluca de cerda de caballo, y porta un bastón o vara que lleva en alto y que durante la danza le sirve para simular que cabalga en ella, como si tratase de recordarnos las figuras de los conquistadores españoles en sus caballos. Los *danzantes* son indios vestidos de ángeles, llevan un jubón blanco, una falda roja, y portan machete que mantienen blandiéndolo en el aire. Los *ángeles* representan el espíritu del bien, los *abagos* el espíritu del mal. La vieja antinomia. La eterna lucha de los ángeles contra los demonios. El *abago*, que es el demonio, está identificado aquí con el blanco, pues el pueblo indígena se vengaba así, ridiculizándolo, del conquistador que le impuso una civilización extraña mediante la violencia.

Kingman, al utilizar esta danza como temática de su cuadro, ha salvado parte del folklore indígena que está a punto de perderse y nos ha dado al mismo tiempo una magnífica realización plástica. El óleo *Angeles y abagos* es uno de los cuadros de mayor audacia artística que el pintor ha exhibido. Su composición circular es acertada y segura; las figuras guardan entre ellas una gran cohesión y ritmo; nada está fuera de acción o de tono. El grupo indígena del ángulo derecho trabajado con pinceladas grandes y sueltas, empleando suaves tonos de verde, amarillo y rojo, es de un relieve sorprendente; da la impresión de salirse del cuadro, tales su plasticidad y movimiento. La iluminación del cielo hecha a grandes brochazos, con colores azules grisáceos sirve de ámbito a las figuras y da al cuadro una sensación de profundidad.

Los *ángeles* y los *abagos* están reproducidos con un patetismo que inunda toda la danza. Como color, este cuadro tiene un valor imponderable; en él se puede apreciar cómo la paleta de Kingman ha sido enriquecida. Puede decirse que ha empleado todos los colores para alcanzar una estable belleza cromática.

*Los guandos* se titula otro de los buenos cuadros murales. Es el mejor documento que explique el *cómo* y el *porqué* de nuestra realidad social. La concepción de este óleo es de una singular trascendencia y es a la vez una acabada expresión de su idioma plástico. Es notable como composición y ejecución; como asimilación viva de las enseñanzas de la vieja pintura ecuatoriana de la época colonial. En este lienzo el pintor aprovecha las calidades de la pintura quiteña, especialmente en el claroscuro, *sumerge* a las figuras de los cuadros en una sombra ambiental, ahogándolas en ese mundo que niega la luz, y produciendo brusquedades de iluminación en algunas partes del cuadro. El claroscuro rotundo

de la pintura quiteña, que confería a sus cuadros un patetismo muy apropiado para representar escenas bíblicas, es aprovechado ahora para sumergir al indio en un ambiente de pesadas nubes, en una atmósfera densa, que está muy de acuerdo con la vida dramática de los indios del altiplano ecuatoriano.

Desde un ambiente de sombras ocres emergen las figuras indígenas poseídas del humano dolor ante la dureza de los bloques de granito que magullan su carne; surgen y se agrandan los rostros indios sobrecogidos de espanto por la agresividad cósmica de un cielo tormentoso, y ahí empujándolo todo, el dolor, la angustia y hasta la tormenta, surge el ampuloso y alígero caballo que lleva en sus lomos la airada figura del mayoral mestizo, látigo en mano contra la indiada. El mayoral es la figura símbolo de la autoridad civil aliada para la explotación. El cuadro cobra a veces entonaciones bíblicas que le infunden al observador un máximo de callada emoción. El gesto y el dolor de la indiada embrutecida en el obraje y en la mita, se sienten llegar en densas sombras cargadas de acusación y de protesta.

Los ocres agrisados, los sienas de *Los guandos* guardan una equilibrada armonía cromática resaltada y contrastada con la presencia de aquietadas manchas matizadas de rojo y azul que a veces cobran individualidad y fuerza expresiva con la iluminación de ráfagas de luz que las atraviesan, como sucede con la figura del caballo y del jinete.

El óleo *Fin de fiesta* es uno de los cuadros que representan una escena típicamente indígena. Kingman, que tiene una gran habilidad para pintar grupos, consigue en este cuadro un trozo patético y desconcertante de la sórdida vida indígena. La fiesta es para los indios la culminación del paroxismo y de la tragedia. En el cuadro se destaca en primer término la figura de la india que cuida al marido yacente, intoxicado por la borrachera. La rica estrofa pictórica de Kingman está bien empleada en las dos figuras principales; al fondo se pierde, en el gris de la tarde y del alcohol, el grupo indígena en un movimiento de brazos y de alaridos, otra vez camino de su servidumbre. Las cualidades dibujísticas del pintor, para manejar la línea creando los contornos, puede observarse con facilidad en este cuadro.

En el óleo *Las parvas* la paleta del pintor se aquietan; su visión del agro y de los indios es menos angustiada, consiguiendo un efecto de serenidad. Es la parte inefable del artista, que estaba inexpresada y que sale de pronto a flote.

El cuadro titulado *Oración*, que representa el tipo *cholo*, producto del mestizaje, es otro de los cuadros bien realizados y en el cual ha empleado una técnica distinta, colocando a la figura de la chola en un fondo arquitectónico y tratando el color con tintas planas y enteras.

En la actualidad Kingman vive en los Estados Unidos y ha presentado nuevos trabajos en exposiciones personales en San Francisco y Washington.

#### OSWALDO GUAYASAMIN CALERO

es el otro buen pintor de la generación nueva y es el más joven de todos. Su ascenso ha sido rapidísimo y desconcertante. Puede ser que aquello entrañe quizá un peligro para su futura obra. Guayasamín expuso por primera vez en 1941 y al año siguiente presentó una segunda muestra.

Entre las mejores realizaciones de este pintor podemos anotar las siguientes: su tela titulada *El tiempo del desprecio*. Este cuadro encierra una alegoría. Presenta unos largos hombres esqueléticos, sobre un fondo gris amarillento, que dan la sensación de que estuvieran desprendidos del espacio, como si cayesen constantemente a un abismo. Representan al hombre de la hora actual. Sin asidero fijo, perdidos el rumbo y la razón de su vida, despreciados y escarnejados por ser hombres precisamente. El cuadro tiene una excesiva preocupación intelectualista.

Un boceto para fresco, que su autor titulaba *Exodo* y de una innegable filiación mexicana, siguiendo la línea de Orozco, era sin embargo, una de las mejores cosas de Guayasamín. Una hilera de indígenas evacuando el campo, constituía la composición. Asociaba ese conjunto de cabezas, en apretada hilera, una evocación de las pinturas góticas romanas.

El cuadro titulado *Páramo* es de lo más personal y valioso de toda su obra. Sobre un fondo gris y verde de los páramos andinos se destaca la figura solitaria y maciza del indio; figura sombría tratada sin detalles. Dando mucho relieve como para dar la ilusión de una escultura. El artista quiere sugerir una unidad telúrico-humana, una unidad del hombre y su paisaje. La tristeza y la sequedad del páramo y la tristeza y aridez del hombre.

Guayasamín no disimula su entusiasmo por acogerse a las maneras del expresionismo. Muchos de sus mejores y últimos óleos están trabajados dentro de esa corriente plástica. Emplea mucho los betunes contrastados con el blanco como para hacer

más sombríos los colores y dar a la pasta una sensación de materia viviente.

Guayasamín es un temperamento altamente dramático, inclinado hacia el espectáculo desgarrador de la miseria y de la perversión humanas. Pretende hacer un arte expresivo y feroz. Sus cuadros tenebrosos, torturados, arbitrarios contornos negros que limitan acentuando perfiles y ricas pastas pigmentadas cubren las superficies con sugerencias de argamasa.

Su pintura recuerda las más remotas y diversas fuentes. Pero son más patentes sus influjos de El Greco, de Roualt y de Picasso. La personalidad de Guayasamín es evidente. Sus últimas exposiciones en Nueva York, en México, en Lima, Santiago de Chile y Buenos Aires, en donde suscitó la curiosidad e interés de los más calificados críticos, así nos lo están demostrando. Si no pierde su impulso o se extravía en alguno de los caminos por donde ha tomado, llegará a los primeros escaños de la pintura americana.

#### DIÓGENES PAREDES

El joven pintor Diógenes Paredes, coetáneo de Kingman, es otro de los buenos pintores del Ecuador. Sus trabajos los ha expuesto en los Estados Unidos y también aquí en Colombia, en una exposición organizada por la Universidad Javeriana; acaba de regresar de París en donde estuvo perfeccionando sus conocimientos en goce de una beca concedida por el gobierno francés.

Sus telas expuestas en la capital de Francia llamaron la atención por el nuevo aliento y la temática, tan distintos de la pintura francesa contemporánea. Diógenes Paredes pinta cuadros de grandes dimensiones, casi siempre utilizando la temática indígena, pero sus primeros cuadros tenían un marcado sabor anecdótico; su pintura era un puro argumento y un simple relato fragmentario de la vida del agro. No podía interpretar al indio en la forma como lo hacen Kingman y Guayasamín. Siempre caía en lo decorativo sin calidad.

Pero consciente de su capacidad y de su responsabilidad trabajó intensamente durante varios años y luego se presentó en el Primer Salón Nacional de Bellas Artes organizado por la Casa de la Cultura. En dicho certamen, Paredes obtuvo el Premio Nacional. Había dado un salto enorme en su pintura. Había progresado mucho. Dejó atrás sus resabios y amaneramientos. Mejoró mucho en su oficio.

Terminamos así esta noticia sobre la plástica ecuatoriana. El tiempo y los acontecimientos del mundo y el destino futuro de las artes, cuya trayectoria o proyección no se puede predecir, dirán si la obra de los pintores del Ecuador tiene algún valor sustancial y si algo aportó al arte americano que comienza a dar su propia voz.

“El arte indoamericano encarna la nueva conciencia de América. De la cordillera de los Andes parte la esencia del espíritu americano. Hemos vivido dentro del mismo ámbito espiritual, sacudidos por idénticos cataclismos geográficos y las mismas calamidades sociales; necesitamos, pues, un arte que barra con los valores extraños, que contenga un sentido moderno del indio y de nuestra América; que sea expresión de una nueva raza y de una nueva cultura”, dice con esperanzada visión porvenirista el crítico Cossío del Pomar.

Bogotá, marzo de 1947.