



BOLETÍN
DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE HISTORIA

Volumen XCIX Nº 205
Enero-junio 2021
Quito-Ecuador

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Franklin Barriga Lopéz
Subdirector	Dr. Cesar Alarcón Costita
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Tesorero	Dr. Eduardo Muñoz Borrero, H.C.
Bibliotecaria archivera	Mtra. Jenny Londoño López
Jefa de Publicaciones	Dra. Rocío Rosero Jácome, Msc.
Relacionador Institucional	Dr. Claudio Creamer Guillén

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Manuel Espinosa Apolo	Universidad Central del Ecuador
Dr. Kléver Bravo Calle	Universidad de las Fuerzas Armadas ESPE
Dra. Libertad Regalado Espinoza	Universidad Laica Eloy Alfaro-Manabí
Dr. Rogelio de la Mora Valencia	Universidad Veracruzana-México
Dra. María Luisa Laviana Cuetos	Consejo Superior Investigaciones Científicas-España
Dr. Jorge Ortiz Sotelo	Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú

EDITORA

Dra. Rocío Rosero Jácome, Msc.	Universidad Internacional del Ecuador
--------------------------------	---------------------------------------

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Katarzyna Dembiz	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Hugo Cancino	Universidad de Aalborg-Dinamarca
Dr. Ekkehart Keeding	Humboldt-Universitat, Berlín-Alemania
Dra. Cristina Retta Sivolella	Instituto Cervantes, Berlín- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María – Chile
Dra. Emmanuelle SinarDET	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia
Dra. Maria Leticia Corrêa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol XCIX
Nº 205
Enero-junio 2021

© Academia Nacional de Historia del Ecuador
ISSN Nº 1390-079X
eISSN Nº 2773-7381

Portada

Eduardo Kingman Riofrío, pintor ecuatoriano, 1913–1997
Fotografía, colección familia Kingman. Tomada de su fb.

Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762
Quito
landazurifredi@gmail.com

julio 2021

Esta edición es auspiciada por el Ministerio de Educación

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA DEL ECUADOR SEDE QUITO

Av. 6 de Diciembre 21-218 y Roca
2 2556022/ 2 907433 / 2 558277
ahistoriaecuador@hotmail.com
publicacionesanh@hotmail.com

LOS GRABADOS EN MADERA *HOMBRES DEL ECUADOR* (1937) DE EDUARDO KINGMAN EN SU CONTEXTO HISTÓRICO DE CREACIÓN. ANÁLISIS DE CUATRO GRABADOS¹

Xavier Puig Peñalosa²

Resumen

En la ingente producción artística de Eduardo Kingman, la serie de grabados que integran su publicación titulada *Hombres del Ecuador* (1937), ha sido poco resaltada o estudiada.³ Esta se enmarca en la corriente denominada “realismo social” que, profusamente, fue desarrollada en la América Latina de la década de los años 30 por diversos artistas, tanto en el ámbito de la plástica como en el de la literatura. Corriente que, igualmente, halla en Ecuador una notable incidencia en ambas disciplinas artísticas.

Elaborados a partir de la técnica xilográfica, estos grabados representan, mayormente, una denuncia de las paupérrimas condiciones de vida (explotación laboral, marginación, pobreza, etc.) a que estaba sometida la población indígena –especialmente en el agro-, así como y en el mismo sentido, las del proletariado industrial o las mujeres en dicha época. Al tiempo y artísticamente, aquellos suponen en muchos casos los primeros ensayos de ulteriores desarrollos con la misma temática en la obra pictórica del artista.

1 Recibido: 12/03/2021 // Aceptado: 15/04/2021

2 Ph.D. en Filosofía y CC.EE., Profesor Titular en Estética y Teoría de las Artes, Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia Nacional de Historia del Ecuador, investigador independiente, xavier.puig@ehu.eus

3 Exceptuando el apartado correspondiente a dichos grabados, en el notable y documentado estudio sobre el artista de Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman Riofrío (1913-1997)*, *Maestros del Arte Ecuatoriano* 4, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010, pp. 70-75, y también en el trabajo de Michele Greet, “Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman”, *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, I semestre, Quito, 2007, pp. 93-119 (pp. 104-107 para *Hombres del Ecuador*), en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/321/1/RP25-Greet-Pintar%20la%20nacion%20indigena.pdf> (01-05-2020).

Palabras clave: Eduardo Kingman Riofrío, realismo social, Ecuador años 30, pintura, estética.

Abstract

In the enormous artistic production of Eduardo Kingman, the series of engravings that make up his publication entitled *Hombres del Ecuador* (1937), has been little highlighted or studied. This is part of the current called “social realism” and that, profusely, was developed in Latin America in the 1930s by various artists, both in the field of plastic arts and literature. And current that, likewise, will find in Ecuador a notable incidence in both artistic disciplines.

Made from the xylographic technique, these engravings represent, for the most part, a denunciation of the very poor living conditions (labor exploitation, marginalization, poverty, etc.) to which the indigenous ethnic group was subjected –especially in agriculture–, as well as and in the same sense, those of the industrial proletariat or women at that time. At the same time and artistically, those represent in many cases the first tests of further developments and with the same theme in the artist’s pictorial work.

Keywords: Eduardo Kingman Riofrío, social realism, Ecuador 1930s, painting, aesthetics.

1. Introducción

Como se desarrollará en el siguiente apartado, la incidencia en el campo artístico (pintura y literatura principalmente) de la corriente denominada “realismo social” tuvo un notable desarrollo en el Ecuador de la década de 1930 y principios del cuarenta. Sintéticamente, dicha corriente, en gran medida, hallaba su fundamentación en los postulados filosóficos marxistas –materialismo dialéctico e his-

tórico principalmente-, ideológicos como el concepto de “lucha de clases”, o la propia economía política marxista con sus categorías analíticas –modos de producción, relaciones de producción, fuerza de trabajo, salario y plusvalía, etc.–, así como en la expresa voluntad mediante la representación artística de visibilizar y denunciar –figurativa y/o simbólicamente– la explotación, marginación y pobreza a que estaban sometidas las clases subalternas (proletariado industrial y campesino, indígenas, mujeres).

Es en la antedicha corriente y posicionamiento ideológico donde cabe ubicar la serie de xilografías realizadas por Eduardo Kingman para su impresión en formato de grabado en el libro titulado *Hombres del Ecuador* (1937). Así, estas obras, producto de la propia toma de postura ética del artista, pretenden visibilizar, mediante su desarrollo “narrativo” y formal, esa “otra” realidad social que, numéricamente, abarcaba y afectaba a una gran mayoría de la población ecuatoriana del momento.

Por ello y tras la necesaria contextualización histórica, sincrónica a la propia producción xilográfica del artista, propondremos un análisis estético y artístico de cuatro seleccionados grabados de aquella edición, para establecer un sentido a los mismos en relación con los postulados que sustentan y definen al “realismo social”. Observaremos tanto el concepto-idea que instituye la creación de cada una de aquellas obras (ámbito de lo estético) como los recursos formales que las constituyen en su efectiva realización representacional (ámbito de lo artístico, sin pretender con ello agotar el sentido otorgado a las mismas.

2. Algunos apuntes sobre el contexto de los años 30: la cuestión social y las artes

Si algo caracteriza desde el punto de vista societario a la década de los años treinta del pasado siglo en el Ecuador, es la “cuestión social”. Efectivamente, la progresiva organización del incipiente proletariado industrial, así como de sectores importantes del artesano, empleados medios y estudiantes o del campesinado indígena

a instancias del partido socialista y comunista –fundados respectivamente en 1926 y 1931– y, en menor medida, de filiación anarcosindicalista,⁴ supuso un inusitado aumento de las reivindicaciones

4 También cabe citar a la Confederación Ecuatoriana de Obreros Católicos (CEDOC), creada en 1938 a instancias de la Iglesia Católica y el Partido Conservador. Entre la numerosa bibliografía existente respecto a la génesis y desarrollo durante este período del movimiento obrero y campesino ecuatoriano y los partidos de izquierda, seleccionadamente y por fecha de publicación véase de Osvaldo Albornoz P., *Historia del movimiento obrero ecuatoriano, Breve síntesis*, Letra Buena, Quito, 1983; Patricio Ycaza Cortez, *Historia del movimiento obrero ecuatoriano*, Primera parte (*De su génesis al frente popular*) y Segunda parte (*De la influencia de la táctica del frente popular a las luchas del FUT*), Centro de Investigación de los Movimientos Sociales del Ecuador (CEDIME), Quito, 1984 y 1991 respectivamente (con abundante información al respecto, aunque no comparto diversas valoraciones y enjuiciamientos ideológicos sobre los posicionamientos y luchas del propio movimiento obrero ecuatoriano); Hernán Ibarra C., *La formación del Movimiento Popular:1925-1936*, Centro de Estudios y Difusión Social (CEDIS), Quito, 1984; Alexei Páez, *El Anarquismo en el Ecuador*, Colección Popular 15 de Noviembre, INFOC/Corporación Editora Nacional, Quito, 1986; Richard L. Milk Ch., *Movimiento Obrero Ecuatoriano: el desafío de la Integración*, Abya-Yala/Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Instituto de Investigaciones Económicas, Quito, 1997, pp. 1-152; German Rodas Chávez, *La izquierda ecuatoriana en el siglo XX (Aproximación histórica)*, Abya-Yala, Quito, 2000, pp. 1-43; Alexei Páez Cordero, *Los orígenes de la izquierda ecuatoriana*, Fundación de investigaciones Andino Amazónicas, Abya Yala, Quito, 2001; Mercedes Prieto, *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*, FLACSO, Sede Ecuador/ Abya-Yala, Quito, 2004, especialmente pp. 79-200; Marc Becker, “La historia del movimiento indígena escrita a través de las páginas de *Nucanchic Allpa*”, en Ximena Sosa-Buchholz y William F. Waters compiladores, *Estudios ecuatorianos. Un aporte a la discusión*, Ponencias escogidas del II Encuentro de la Sección de Estudios Ecuatorianos de LASA, Abya-Yala, Quito, 2006, pp.133-153, http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1274&context=abya_yala (01.08.2020); Javier Gámez Chávez, “Los indígenas ecuatorianos: entre la tradición de resistencia y las izquierdas en el siglo XX”, en Miguel Ángel Urrego Ardila y José Domingo Carrillo (Editores), *Etnia, género y clase en el discurso y la práctica de las izquierdas en América Latina*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Morelia, Michoacán, México, 2012, pp. 113-160, <https://www.academia.edu/8909303/> (02.08.2020); AA.VV., *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara - 1930 a 1938*, Ensayos de Gabriela Alemán y Valeria Coronel, Instituto Metropolitano del Patrimonio, Quito, 2012, www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52947.pdf (02.08.2020); AA.VV., *El pensamiento de la izquierda comunista (1928-1961)*, Introducción y selección de Hernán Ibarra, Pensamiento Político Ecuatoriano, Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, Quito, 2013, pp. 1-178; Hernán Ibarra Crespo, *Acción colectiva rural, reforma agraria y política en El Ecuador, ca.1920-1965*, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, 2016, <https://eprints.ucm.es/37939/1/T37290.pdf> (03.08.2020); Alejandro Moreano, “Capitalismo y lucha de clases en la primera mitad del siglo XX en el Ecuador”, en Gioconda Herrera Mosquera (Coord.), *Antología del pensamiento crítico ecuatoriano contemporáneo*, Colección Antologías del Pensamiento Social Latinoamericano y Caribeño, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, Argentina, 2018, pp. 105-144 (especialmente pp. 116-133), http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181019043155/Antologia_Ecuador.pdf (04.08.2020).

laborales por parte de esos colectivos ante la absoluta precariedad, cuando no semi-esclavitud encubierta, en sus respectivas condiciones de trabajo (huasipungo y tiranía de los gamonales y hacendados en el campo, espacios insalubres en las pequeñas fábricas y manufacturas, jornadas extenuantes, salarios totalmente exigüos, incumplimiento reiterado del Código de Trabajo, etc.). Al tiempo, la represión sobre los miembros de esas organizaciones o sus medios de expresión por los múltiples gobiernos de turno, era constante.⁵ Y es que en el contexto de la profunda crisis que en el Ecuador supuso el “crack del 29” hasta mediados de la década de los treinta y particularmente en las ciudades,⁶ tanto la oligarquía terrateniente o financiera como la gran burguesía comercial e industrial, no estaba dispuesta a renunciar en seguir aumentando los beneficios que la especulación y la plusvalía les procuraban, con el cómplice apoyo que los partidos políticos tradicionales les brindaban.

En el contexto más específicamente artístico, conviene resaltar que desde mediados de la década de los veinte y hasta principios de la de los treinta, numerosos artistas ecuatorianos, principalmente escritores, adoptaron muchos de los postulados estéticos y creativos de las vanguardias históricas europeas. Sin embargo y debido a la fortísima influencia de la ideología marxista, muy pronto aquellos postulados fueron calificados de pequeño burgueses con la consiguiente anatemización de sus prácticas, ya que la pujanza del deno-

5 Con la notable excepción del mandato ejercido por el reformista general Alberto Enriquez Gallo durante el período 1937-1938, tras derrocar al presidente y represor de la izquierda y del movimiento sindical, Federico Páez Chiriboga. No obstante, conviene recordar que dicho general intervino en la masacre llevada a cabo por el ejército el 12 de noviembre de 1922 en Guayaquil, durante la huelga general en esta ciudad.

6 Véase de Christian Paúl Naranjo Navas, “Síntomas de la crisis internacional en Ecuador, 1927-1934”, *Biblos-e-Archivo, Revistas y Congresos de la UAM* (Universidad Autónoma de Madrid), *Revista Historia Autónoma*, Número 11. 2017, pp. 133-160, en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/679718/RHA_11_8.pdf?sequence=1&isAllowed=y (04.08.2020). También y sobre esta cuestión de Cristian Paúl Naranjo Navas, *La Gran Depresión en Ecuador, 1927-1937, Salarios y Precios*, Tesis doctoral, Departament d’Economia i d’Història Econòmica, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 2016, https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_401183/cpnn1de1.pdf (04.08.2020). Véase también de Claudio Creamer, *El salario mínimo en la industria ecuatoriana. Debates precursores entre 1934 y 1935*, Serie Magíster Vol. 239 Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador, Quito, 2018, en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6538/1/SM239-Creamer-El%20salario.pdf> (04.08.2020).

minado realismo social en la creación artística (literatura y pintura especialmente) proveniente tanto de la URSS como, sobre todo, del muralismo mexicano (Rivera, Orozco, Siqueiros),⁷ y el también importantísimo influjo de la corriente indigenista⁸ peruana iniciada por José Carlos Mariátegui⁹ y la revista *Amauta*¹⁰ muy leída en el Ecuador, instaurarían escuela en el país.

Y prueba de esa visión hegemónica, fueron las influyentes –a la par que ortodoxas– afirmaciones de Alfredo Pareja Diez-Canseco, pronunciadas en la temprana fecha de 1933 en una conferencia:

Jamás tuve fe ni esperanzas en los movimientos artísticos que usurparon la palabra de vanguardia para cubrir con ella los refinamientos morbosos de un yoísmo elevado a la más alta potencia. Su fracaso de

7 Véase de Mercedes de Vega, coordinadora, *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950, La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Volumen 5, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, 2011, en: https://acervo.sre.gob.mx/images/libros/cultura/5_artes_plasticas.pdf (06.08.2020) y, Mario Sartor, “El muralismo mexicano y su irradiación continental”, en Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coord.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 259-286.

8 Véase de Natalia Majluf, “Nacionalismo e indigenismo en el arte americano”, en Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coord.), *Pintura, escultura...*, op. cit., pp. 247-258 y, el Catálogo de exposición, *El indigenismo en diálogo: Canarias-América, 1920-1950*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria (España), 2011.

9 José Carlos Mariátegui [1928], *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Prólogo de Aníbal Quijano y Notas, cronología y bibliografía de Elizabeth Garrels, Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica, N° 69, Caracas (Venezuela), Tercera edición con correcciones y adiciones de nuevos textos, 2007, en: https://www.clasco.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1771 (08.08.2020).

10 Sobre esta influyente revista peruana en el Ecuador, véase el documentado estudio de Luis Veres Cortés, *La narrativa indigenista de Amauta*, Tesis Doctoral, Facultad de Filología. Departamento de Filología Española, Universitat de València, València (España), 2000, <https://core.ac.uk/download/pdf/71030664.pdf> (11.08.2020); también de Ricardo Melgar Bao, “*Amauta*: política cultural y redes artísticas e intelectuales”, en *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*, Maya Aguiluz Ibargüen, coordinadora, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F./Posgrado en Ciencias del Desarrollo, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz (Bolivia), 2015, pp. 33-80, en: https://www.academia.edu/5581521/La_revista_Amauta_pol%C3%ADtica_cultural_y_redes_art%C3%ADsticas_e_intelectuales (11.08.2020). Indicar, así mismo, la importancia en el surgimiento de la pintura indigenista en Perú de José Sabogal –director artístico a la sazón de la revista *Amauta*– y de su discípula Julia Codesido, al tiempo que también significarían una notoria influencia en el indigenismo plástico ecuatoriano. Para este último, véase el Catálogo de exposición, *Plástica y Literatura. Un diálogo en torno al indígena*, Texto y curaduría Ximena Grijalva Calero, Dirección Cultural, Banco Central del Ecuador, Quito, 2006.

hoy enseña que ese vanguardismo no podía ser nunca la médula de una mentalidad joven que, por fuerza de los destinos históricos, había de ser, ante todo, eminentemente revolucionaria (...) el vanguardismo, y toda la serie de ismos de la época, fueron y son esencialmente anti-revolucionarios (...) Fruto del individualismo extremista, las tendencias artísticas de la famosa vanguardia –mezcla de absurdos y mezcla de introvertidos gongorismos– tenían que manifestarse como últimas señales de un ahogamiento definitivo y total. Así, el vanguardismo no sólo es conservador, sino también reaccionario, intentona de regresión con medios lejos del alcance de los espíritus sanos y fuertes¹¹

O, como el propio Kingman enunciaría muchos años más tarde en una conferencia al referirse a los movimientos de vanguardia en el Ecuador de esa época:

Alrededor del año 30 un viento de renovación soplaba por todos los rincones de América (...) A pesar de que las generaciones anteriores habían tratado de cambiar el “status” cultural reinante por medio de sus consiguientes grupos y cenáculos teorizantes, además del inevitable “manifiesto” exponiendo sus puntos de vista ideológicos, con el cual hacían su aparición; los resultados eran por demás pobres (...) De todas maneras, esos movimientos habían caído en los mismos vicios anteriores, y el afán juvenil de producir brechas profundas en los ámbitos en que se desarrollaron, se hallaban ya sin respuestas, y con su misión inicial, trunca¹²

11 Alfredo Pareja Diez-Canseco, *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura*, Portugal, Guayaquil, 1936, pp. 14 y 15. El primer título de esta publicación corresponde a la conferencia impartida en 1933 y en Guayaquil, al igual que los párrafos transcritos en el texto, mientras que el segundo título, es el correspondiente a otra conferencia pronunciada en la misma ciudad un año después. También y para este contexto, resultan esclarecedoras las afirmaciones de Agustín Cueva: “los movimientos de *avant-garde* se extinguieron por carecer de un subsuelo sociocultural en el cual prosperar. En todo caso, el hecho es que en el Ecuador, como en el resto de América Latina, un original realismo, social y a la vez telúrico, se impuso de manera omnímoda a partir de los años treinta, borrando, en nuestro país por lo menos, hasta el recuerdo de lo que fue la fase precedente”, en “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”, *Revista Ibero-americana, Número especial dedicado a la literatura ecuatoriana de los últimos cincuenta años*, Dirigido por Gerardo Luzuriaga, Vol. LIV, Núm. 144-145, julio-diciembre 1988, University of Pittsburgh, EE.UU, pp. 629-647, página 634 para la cita, en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4477/4644>, (10.08.2020).

12 Eduardo Kingman, *Arte de una generación, op. cit.*, p. 12.

Así, el realismo social prácticamente se erigió en el nuevo canon literario –y artístico– para toda una generación de creadores, prolongándose su generalizada influencia hasta, más o menos, mediados de los años cuarenta:

Después de 1934, la noción de vanguardia deja de interesar, es historia, se ha diluido en la correntada de una literatura que, sin llegar a ser lo que patrocinaba Gallegos Lara, enrumbo con características de norma y de movimiento literario hacia la preocupación social, hacia la revelación de una realidad desquiciada e injusta¹³

Esta nueva “dogmática” suponía, en consecuencia, poner en cuestión la autonomía que para el arte había establecido hasta ese momento el liberalismo, al tiempo que volver a plantear el debate sobre el irresuelto problema nacional desde nuevas y revolucionarias –para la época– perspectivas, a saber, la cuestión de la secular marginalidad de los indígenas y otras etnias subalternas en el proyecto de nación o, las formas y relaciones de producción y de clase –propiedad de la tierra, explotación laboral, leyes sobre el trabajo, etc.–, el tipo de sociedad –condiciones de vida, educación y cultura pública, etc.– y de Estado que se quería implementar –control y reparto del poder, libertades–, el estatus de la mujer, la reivindicación de lo popular y lo rural frente a lo exclusivo y elitistamente urbano y que, al tiempo, sirviese para superar el secular antagonismo entre campo y ciudad, entre otras cuestiones.

Cronológicamente, serán los literatos del denominado *Grupo de Guayaquil* (Demetrio Aguilera, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, añadiéndose poco tiempo después José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco, los “cinco como un puño”), quienes iniciarían la andadura de ese realismo social en el Ecuador con la publicación de la obra colectiva titulada “Los que se van (cuentos del cholo y el montubio)” en octubre de 1930¹⁴. Así y frente al todavía

13 Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934*, Colección Temas, Volumen 12, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 2006, segunda edición, p. 65. A este respecto, también debe tenerse en cuenta la gran influencia en el Ecuador de las ortodoxas concepciones que sobre el arte (“realismo socialista”) se adoptaron a raíz del I Congreso de Escritores Soviéticos (Moscú, 1934).

imperante modernismo individualista y heroico del denominado “arielismo” en literatura (Grupo América y epígonos), aquellos oponían los valores del terrigenismo (José de la Cuadra) como alternativa creativa mediante la reivindicación de una cultura nacional popular.¹⁵ Y muy pronto se les unirían en esa labor de denuncia a través de sus obras, otros literatos y artistas plásticos, constituyendo en 1936 el influyente Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador (SEA)¹⁶ quienes, mediante la creación de su propio sello editorial –Editorial Atahualpa–, publicarían a partir de dos años

-
- 14 “[En 1931] por asuntos familiares nos fuimos a Guayaquil y me encontré con una efervescencia, una conducta hermosa de la gente, de la intelectualidad, de los artistas, en una febril búsqueda por renovar la expresión literaria, artística y demás. De modo que tuve ocasión de tratar, muy estrechamente a todos los del Grupo de Guayaquil, justamente de “Los que se van”, a Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Pedro Jorge Vera, en los cuales encontré el eco que yo necesitaba para una expresión más vigorosa, más humanística”, Eduardo Kingman en el documental *Kingman: testimonio humano en el color* de Ruben Silver Martínez Macías, Centro Ecuatoriano de Educación Popular (CEEP)/La Posada de las Artes Kingman, Quito, 1987, en: <https://www.youtube.com/watch?v=CvWJGYWMY04> (02.08.2020). También y en este sentido, afirmaba Kingman en una entrevista anterior: “Pero lo que ocurre es que en esos años [los años 30], los pintores y los escritores estábamos muy cerca; éramos una pequeña y activa fraternidad, y la influencia era mutua. Por eso, la literatura y la plástica de esa época siguen líneas paralelas” (*El Comercio*, febrero 25 de 1980), citado en Rodrigo Villacís Molina, *Palabras cruzadas*, I, Colección Testimonio de la Palabra, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1988, p. 108.
- 15 Cfr. Érika Silva, “El terrigenismo: opción y militancia de la cultura ecuatoriana”, en *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador, Segundo Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana* (número monográfico), vol. III, n.º 9nero-abril, Quito, 1981, pp. 217-281. Véase también sobre el tema del terrigenismo en Rafael Quintero López y Érika Sylva Charvet, *Ecuador: Una nación en ciernes*, Vol. 1, Abya-Yala, 2013, 5ª. edición, pp. 400-412.
- 16 Por ejemplo y además de Eduardo Kingman, otros pintores que en la década de los treinta siguieron la práctica plástica del realismo social, principalmente basado en el “indigenismo” iniciado por Camilo Egas, fueron Diógenes Paredes, José Enrique Guerrero, Bolívar Mena, Leonardo Tejada y Alba Calderón. En relación a la (nueva) literatura que se crea en esa misma década y sus epígonos posteriores, seleccionadamente y al igual que lo expresado en la nota 3, véase de Humberto E. Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976; Jorge Enrique Adoum, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, El Conejo, Quito, 1984; Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, El Conejo, Quito, 1985; María Augusta Vintimilla, “Los años treinta: El realismo y la nueva nación”, en Adrián Carrasco [et al.], *Literatura y Cultura Nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca (IDIS), Cuenca, 1985, pp. 249-286, y en la misma publicación de Adrián Carrasco y María Augusta Vintimilla, “Querido camarada”, pp. 287-312, y de Jorge Hugo Rengel y Joaquín Gallegos Lara, “Polémica: La nueva ecuatorianidad”, “El Partido Comunista y los Intelectuales” y “Realidad y Fantasías revolucionarias”, pp. 313-349; AA.VV., *Revista Iberoamericana, Número especial dedicado a la literatura ecuatoriana de los últimos cincuenta años*, Dirigido por Gerardo Luzuriaga,

después una revista específica con artículos de opinión, noticias culturales o “alternativas” relacionadas con temáticas sociales y/o de clase –nacionales e internacionales–, grabados en la estela del realismo social, etc., elaborados por sus propios integrantes o, abierta a la participación de columnistas invitados al efecto, y siendo a la sazón Eduardo Kingman el director artístico de la misma¹⁷ al igual que del logotipo editorial, contribuyendo así mismo con su propia producción xilográfica.¹⁸

Así y, además, de la edición de dicha revista, esta organización pretendía desarrollar una labor de concienciación en el sentido antedicho mediante charlas, conferencias divulgativas (por ejemplo de economía política marxista, de historia del movimiento obrero, etc.), o exposiciones artísticas vinculadas igualmente a las temáticas sociales. Y ejemplo de esto último, sería la creación en 1939 del Salón de Mayo –sin dotación de premios– como alternativa al conservador Salón Mariano Aguilera.

Vol. LIV, Núm. 144-145, Julio-Diciembre 1988, University of Pittsburgh, EE.UU, Parte I, pp. 629-790, en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/180/showToc> , (10.08.2020); Erika Silva, “El movimiento cultural de los años treinta: cosmovisión y grupos sociales”, *Segundo Encuentro de Historia Económica*, Centro de Investigación y Cultura, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988 (no comparto en su totalidad el contenido de algunas de las tesis expuestas); los dos volúmenes colectivos correspondientes a la *Historia de las literaturas del Ecuador. Volumen V y VI, Período 1925-1960, Primera y Segunda parte* respectivamente, Jorge Dávila Vázquez, coordinador de los dos volúmenes, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 2007 (ambos con extensa bibliografía); igualmente en AA.VV., “Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)”, *ref/incidencias, Revista del Centro Cultural Benjamín Carrión*, N° 5, Vol. 1, abril (número monográfico), Municipio Metropolitano de Quito, Quito, 2009 y, en AA.VV., “Demetrio Aguilera Malta (1908-1981)”, *ref/incidencias, Revista del Centro Cultural Benjamín Carrión*, N° 6, Vol. 2, Octubre (número monográfico), Municipio Metropolitano de Quito, Quito, 2011; Andrés Landázuri, *El legado Sangurima. La obra literaria de José de la Cuadra*, Serie Estudios, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural/ Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 2011, en: <https://downloads.arqueo-ecuadoriana.ec/ayhpwxgv/noticias/publicaciones/INPC-9-LegadoSangurima.pdf> (17.08.2020); AA.VV., *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas*, Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez (editores), Universidad Andina Simón Bolívar/Doble Rostro Editores, Quito, 2013.

¹⁷ Jorge Icaza era el editor de la revista y Benjamín Carrión su director literario.

¹⁸ Asimismo, siquiera citar los grabados realizados para ilustrar las portadas de diversas publicaciones –novelas, poemarios, etc.–, o las también ilustraciones para aquellas y, las elaboradas para revistas culturales como y además de la citada *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador –SEAL–*, *Letras del Ecuador*, *Revista del Mar Pacífico*, *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*).

El fervor de una generación se cristalizó en la formación de un Sindicato de Escritores y Artistas. Así, Sindicato, como una identificación con la comunidad obrera, ya que nos considerábamos tan solo obreros ubicados en el plano de la cultura, dispuestos, individualmente, a permanecer en el anonimato siempre que la labor de conjunto levantase una construcción sólida, armónica y de beneficio colectivo. En tres años de esfuerzos ajenos al regateado apoyo de las esferas gubernamentales surgieron publicaciones de alta calidad para las que había que vencer hasta el resabio tipográfico entronizado en las imprentas. Y como un corolario, en 1939, se inauguraba el Primer Salón de Mayo, desprovisto de premios ni artificiales estímulos.¹⁹

Curiosamente, la casi total mayoría de esos literatos y artistas plásticos que desarrollaron el realismo social en sus creaciones, provenían de las clases medias e, incluso en algún caso, de clase alta. No obstante, su compromiso con las clases subalternas –indígenas, obreros, mujeres, etc.– en su labor de denuncia de la explotación, marginación e invisibilización de estas fue total. Además, algunos de ellos militaban en partidos políticos de izquierda (principalmente en el Partido Comunista del Ecuador) o sindicatos de clase, simultaneando dicha adscripción con su afiliación al Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador (SEA).

Una de las propuestas más interesantes de ese nuevo conjunto de creadores, fue –como ya he señalado– la de crear una cultura nacional popular que, a imagen de la nueva prensa alternativa y de clase que los propios partidos y sindicatos de izquierda instauraban, sirviese para difundir, tanto la realidad social imperante como los nuevos valores e ideales que el pensamiento marxista –mayormente o anarquista postulaban, aprovechando para ello esos nuevos soportes comunicativos, o implementando circuitos no convencionales.²⁰

Este activismo artístico chocaría frontalmente con la mayoría de las convenciones establecidas al respecto, a saber y en el caso de

19 Eduardo Kingman, *Arte de una generación*, op. cit., pp. 17-18. No obstante, siquiera citar pues excede a los objetivos de esta investigación que, en Guayaquil y dadas ciertas desavenencias entre los propios creadores en esa ciudad, se instaurará el Sindicato de Artistas y Escritores Independientes (SAEI) con su propio Salón de Octubre (1939).

20 Cfr. Valeria Coronel Valencia, “La fragua de la voz: cartas sobre revolución, subjetividad y cultura nacional-popular”, en AA.VV., *Vienen ganas de cambiar el tiempo...*, pp. 381-489.

la plástica, con las canónicas temáticas motivo de representación (paisaje, bodegón, retratos, etc.) y sus correspondientes poéticas constructivas (neoclasicismo, impresionismo), merced y a partir de un generalizado, al tiempo que contundente expresionismo:

El expresionismo es, a la vez, exasperación del naturalismo –que es la forma más verista de realismo- e interpretación. Por esto segundo supe radicalmente al realismo: más que mostrar el mundo –intención fundamental del realismo- quiere mostrar lo que el artista piensa y siente del mundo.²¹

Para ello, las artes debían estar al servicio de la causa revolucionaria y popular, excluyendo cualquier veleidad “del arte por el arte” –el más o menos académico- como a los “experimentalismos vanguardistas”, tildados ambos despreciativamente de burgueses o pequeño burgueses²² y, por tanto, ejercer de conciencia crítica de aquellos sectores sociales tradicionalmente explotados, invisibilizados y marginados, al tiempo de ofrecer esos nuevos espacios como plataforma a la propia voz de esos colectivos silenciados.²³

En definitiva, se consideraba que arte y revolución debían

21 Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Museo de Arte Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 1988, p. 28.

22 Entre otros autores, resulta muy definitorio en este aspecto por su radicalismo e influencia, las concepciones expuestas en las dos conferencias que pronunció Alfredo Pareja Diezcanezo en su primera época tituladas, *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura*, op. cit.

23 En puridad, a este respecto y en el caso de los indígenas, mayormente analfabetos y desconocedores de las formas, procesos y semánticas jurídicas, cabría hablar de “ventriloquía”, a saber, hablar por y en nombre de los indígenas, cfr. Andrés Guerrero, “Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la “desgraciada raza indígena” a fines del siglo XIX”, en Blanca Muratorio, editora, *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, Serie Estudios-Antropología, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)-Sede Ecuador, Quito, 1994, pp. 197-243. Se encontrará un interesante trabajo sobre esta ventriloquía referido a la revista indígena *Ñucanchic Allpa* (Nuestra tierra) en José Rafael Morán Perugachi, *¿Por qué los indígenas están en la primera plana de los periódicos de la prensa ecuatoriana?. Indagaciones sobre el discurso periodístico de: El Comercio, El Telégrafo y Ñucanchic Allpa, 1930-37*, Tesis para obtener el título de Maestría en Comunicación con mención en Opinión Pública, Departamento de Estudios Internacionales y Comunicación, Convocatoria 2012-2014, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador, Quito, noviembre 2014, especialmente pp. 57-59 y 126-138, en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/7018/2/TFLACSO-2014JRMP.pdf> (10.09.2020). Véase asimismo de Marc Becker, “La historia del movimiento indígena...”, op. cit., pp. 133-153.

constituirse en una unidad militante y transformadora de la sociedad, a imagen de la que en el ámbito político y sindical suponía la buscada constitución de una alianza entre obreros, artesanos y campesinos.

3. Estética y poética en los grabados *Hombres del Ecuador* (1937)

Sirva lo antedicho para poder afirmar que toda la obra de Eduardo Kingman y con ella los grabados *Hombres del Ecuador*,²⁴ está generada desde y a partir de sus propias concepciones estéticas, ya que el artista y a pesar de no pertenecer o militar en ningún partido o sindicato de clase al uso, siempre se consideró una persona con ideología de izquierda,²⁵ al tiempo que con una profunda sensibili-

24 Hacer notar en este punto que, aunque evidentemente y para su publicación las obras que se muestran son grabados impresos, originalmente fueron realizados en madera (xilografía), técnica de la que Kingman se declara deudor del también artista y colega Leonardo Tejada que, en la misma época, colaboró asiduamente y entre otras, en la *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*: "A él [Leonardo Tejada] se debe que años atrás se produjera un verdadero renacimiento del grabado en madera. La xilografía que había perdido su vigencia en nuestro medio desde fines del siglo decimonónico, adquirió inusitada vida entre la comunidad artística. Gracias a este pintor de múltiples cualidades (...) fue posible incorporar a nuestro fines expresivos, innumerables procedimientos casi desconocidos entre nosotros", en Eduardo Kingman, *Arte de una generación*, Serie: Tratados Didácticos N° 4, Editorial Universitaria, Universidad de Loja, Loja, 1973, pp. 20-21. Este texto corresponde a la conferencia que impartió Kingman en esa Universidad el 13 de noviembre de 1972, y cuenta con un prólogo de Jorge Mora Ortega titulado "Breves apuntes sobre el pintor lojano Eduardo Kingman Riofrío". Agradezco al Doctor Diego González Ojeda de la Universidad Técnica Particular de Loja en Loja, su amabilidad al fotografiar y remitirme esta publicación desde aquella ciudad. Y sobre el pintor y grabador Leonardo Tejada citado por Kingman, véase el interesante estudio crítico de Hernán Rodríguez Castelo titulado *Leonardo Tejada Zambrano*, *Maestros del Arte Ecuatoriano*, 3, Banco Central del Ecuador, Quito, 2008. Y respecto a esta técnica, es sabida la importancia y su utilización por parte de los artistas expresionistas alemanes de *Die Brücke* (El Puente) en su labor creativa a principios del siglo XX, y que Kingman y otros artistas sin duda conocían.

25 En una entrevista a Soledad Kingman, hija del artista, esta contestaba lo siguiente: "SONIA [entrevistadora]: ¿Él [Eduardo Kingman] era un revolucionario?, SOLEDAD: No, era, tal como todos los intelectuales de la época, sensible a lo que ocurría y de tendencia de izquierda. SONIA: En 1926 se fundó el Partido Socialista y un año después el Partido Comunista. ¿Participó activamente tu padre en política?, SOLEDAD: No, mi padre no militó en ningún partido. Yo creo que era parte de su rebeldía de artista el no acatar normas. Era a través de su arte como él participaba y opinaba... sobre todo le molestaba la injusticia social", en "Soledad Kingman. Entrevista" por Sonia Kraemer, catálogo de la exposición *E. Kingman*, Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior, AFESE, Quito, 2014, sin paginar, <https://afese.com/img/catalogo3.pdf> (13.09.2020).

dad por aquellos aspectos constitutivos de “lo humanístico”. Dichas concepciones y en su aspecto más fundamental, toman al ser humano en su constitución como tal, a saber, provisto de sus propios sentimientos y que vive, ama, desea y sufre como ser social, inmerso en determinados contextos históricos y sus específicas circunstancias de existencia (étnicas, de clase, culturales). Así, es por ello que su poética artística está al servicio de su personal estética como vehículo que posibilita la representación de un determinado “estado de las cosas” –en el sentido ya señalado– y que, no obstante, supone igualmente una constante indagación formal en la búsqueda de nuevas formas expresivas que doten de renovada y original creatividad artística a sus obras.

En la serie de grabados que nos ocupa,²⁶ esa voluntad estética apuntada halla su concreción en la “cuestión social”, constituyéndose en un grito de angustiada denuncia por la secular explotación laboral, el humillante menoscabo a la dignidad humana y la extrema marginación social a la que el indígena ecuatoriano ha sido –y en parte importante es sometido,²⁷ a pesar de la retórica integracionista sostenida por las élites en su apelación a dicha etnia como parte integrante de la ciudadanía y, por tanto, de la nación.

A este tenor y desde un punto de vista conceptual, entiendo que Kingman aplica en *Hombres del Ecuador*, determinadas categorías de la economía política marxista para evidenciar con imágenes, las condiciones de trabajo y de vida a que están sujetos –principalmente los indígenas de su tiempo y, muy particularmente, los que trabajan

26 Eduardo Kingman, *Hombres del Ecuador –La Sierra–, 20 grabados en madera de Eduardo Kingman*, con un prólogo en verso de Alejandro Carrión y titulado “A Eduardo Kingman, claro pintor de mediodías”, ídem de Augusto Sacotto Arias y titulado “Canto a Eduardo Kingman, pintor de la angustia” e, ídem de Pedro Jorge Vera y titulado “Levantamiento del paisaje hombre y del hombre”, Editorial Atahualpa, Quito, 1937; también en: <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/5/3/DIB-001-Kingman-Sierra.pdf> (01.08.2020). Estaba prevista una segunda edición dedicada a la Costa, pero nunca llegó a realizarse. Agradezco a Soledad Kingman, las facilidades para poder fotografiar una de las ediciones originales de dicho álbum –la número 80–, así como otras obras del artista.

27 Oficialmente, en 1938 la población total ecuatoriana era de 2.864.575 habitantes, de los cuales 1.117.185 eran indígenas (aproximadamente un 40%), viviendo muy mayoritariamente en el ámbito rural. También y en la misma fecha, existían 1.723.041 de analfabetos en el país (más de la mitad de la población). Fuente: *Ecuador en cifras 1938 a 1942*, Dirección Nacional de Estadística, Imprenta del Ministerio de Hacienda, Quito, 1944, pp. 55 y 54 respectivamente.

en el agro; también a mujeres de la misma etnia u obreros de otros oficios. Así, conceptos clave como relaciones de producción, explotación laboral, precapitalismo, fuerza de trabajo, instrumentos y propiedad de los medios de producción, clase social, división social del trabajo, formación social, etc., cobran realidad sustancial –visible o simbólicamente– en sus grabados.

Para ello, el artista no reproduce miméticamente lo que ve, sino que representa aquello que siente ante esa visión de explotación y miseria, proyectando en su obra esa realidad a partir de su propio sentimiento, aunque, eso sí, merced a los conceptos que dicha economía política le procuran. Así, sensibilidad y razón se aúnan para crear una representación que sea radicalmente artística –como a continuación se explicará– y que, a la vez, sirva de denuncia y toma de conciencia de clase.²⁸

Kingman no individualiza ni singulariza a sus personajes, si no que los muestra con facciones muy estilizadas, o bien de espaldas, a veces apenas mostrando su rostro al tener la cabeza agachada u oculta por un sombrero, también en escorzo o parcialmente sumida su figura en una amalgama grupal, con el evidente propósito de indicar que el drama que representa lo es de toda una clase o etnia y, por tanto, más allá de una persona concreta. Esta tipología generalista aplicada en la representación del cuerpo humano y, especialmente en su rostro, no oblitera que esos personajes transmitan emociones, estados de ánimo o pensamientos pues, las expresiones

28 Una de las primeras publicaciones sobre los pintores contemporáneos en el Ecuador de la época, es la de José Alfredo Llerena y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y Primer Registro Bibliográfico sobre Artes Plásticas en el Ecuador*, Imp. de la Universidad, Quito, 1942, en: <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/1121/1/FR1-L-000399-Llerena-Pintura.pdf> (03.09.2020); en él y a propósito de los grabados de Kingman, Llerena comenta que, “Publicó [Kingman], posteriormente un álbum de xilogramados y en la casi totalidad de esta obra domina el tema indigenista. El indio, ya como explotado en el trabajo, como animal de yugo, o ya también el indio como elemento meramente estético del paisaje. Los dibujos de Kingman en este álbum tienen una tendencia decorativa, siendo por cierto bastante desiguales”, pp. 26 y 27. Además de no compartir en absoluto dicha valoración, entiendo que la adscripción al vanguardismo literario de dicho autor (Grupo Elan) y con claras influencias del modernismo, le impide valorar desprejuiciadamente y en su justa medida a estas xilografías ya que, tanto la temática de la explotación y marginación del indígena como las nuevas formas de representación implementadas por Kingman, resultan cuanto menos dispares a aquella tendencia estética.

de sus rostros con esas miradas expectantes, como perdidas o transidas de dolor, sus bocas entreabiertas como musitando algo a un interlocutor ausente, o la gestualidad que desarrollan sus manos, los hacen acreedores de una expresividad tan moralmente humana, que sobrecoge y emociona a cualquier espectador que las contemple.

Y manos que, al igual que esos pies mayormente descalzos, nos hablan y muestran con su representación rotunda y volumétrica en su trazo, con su extrema y protagónica presencia plástica en la composición,²⁹ de la dureza y fatiga de un trabajo extenuante con jornadas interminables, muchas veces mediante instrumentos ya prácticamente obsoletos para esas labores productivas, y con parcos salarios o a veces algo de alimentos que apenas alcanzan para la mera subsistencia.³⁰ E, igualmente, nos hablan de unas relaciones de

29 "En cambio [Kingman] ha pintado manos, muchísimas manos. A la particularidad del rostro ha preferido el simbolismo de las manos. Al ego del individuo, el ser colectivo. Ha extraído todas las posibilidades expresivas de las manos. Hasta convertirlas en alternativa pictórica válida. Hasta conseguir que pongan en evidencia múltiples gamas del sentimiento y de la percepción, a lo mejor tantas como las que se pueden advertir en las caras (...) La mano incide sobre el objeto de la mirada, a la par que se mira la mano (...) La imagen de las manos es abierta y explícita", Lenin Oña, "El arte de Kingman", en Lenin Oña [txt], *E. Kingman*, Dedicaciones, Quito, 1994, p. 23. Este texto y aunque referido a la pintura de Kingman, es perfectamente aplicable a sus grabados.

30 "Eduardo Kingman, sin que lo aplaste el formidable acercamiento -hace pensar en el gigantesco José Clemente Orozco, acaso el poder pictórico más grande que hoy existe en el mundo. Y nos hace pensar, salvando proporciones, por la fuerza de creación, de re-creación de la anatomía humana, hasta hacerla capaz de decir, por sí misma, un trágico mensaje. Por la soberbia rebeldía contra el canon estrechamente académico", Benjamín Carrión, "El premio Aguilera, desierto", en *Ensayos de Arte y Cultura*, Centro Cultural Benjamín Carrión, Municipio Metropolitano de Quito, Quito, 2007, p. 126; publicado originalmente en el diario *El Día* de Quito el 19 de agosto de 1935, a raíz de haber dejado desierta el jurado la premiación del Salón Mariano Aguilera en ese año, y al que se presentaba Kingman con su rompedora obra "El Carbonero" (1934). Esta misma obra sería premiada con la máxima distinción en el mismo certamen del año siguiente, por un nuevo jurado que supo comprender y valorar la novedosa aportación que suponía en la plástica ecuatoriana del momento dicha pintura. Anotar que Benjamín Carrión fue un temprano "protector" de Kingman pues, ya en la temprana fecha de 1935, le encargó a este la realización en su quinta La Granja en Conocoto, de cuatro murales de temática indígena -hoy en día desaparecidos- y titulados "La siembra", "La cosecha", "La feria" y "La fiesta". También fue Carrión quien gestionó la primera exposición individual de Kingman en el extranjero -Bogotá-, en el año 1938, siendo el artista a la sazón secretario de la Escuela de Bellas Artes en Quito, y viajando a continuación a Nueva York como asistente -junto al pintor y amigo Bolívar Mena- de Camilo Egas para la realización del mural correspondiente al pabellón del Ecuador en la Exposición Internacional a celebrar en esa ciudad al año siguiente (cfr. Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman, op. cit.*).

producción basadas en la explotación del jornalero, huasipungo o del obrero por parte del patrón, bien sea gamonal o capitalista, y ejercida con el conocimiento y consentimiento de los gobiernos o autoridades de turno.³¹

Esa síntesis formal, compositiva y expresiva en el tratamiento de la figura humana, resulta igualmente subrayada por los afilados perfiles que imprime con el corte o incisión del buril en el taco de madera (técnica xilográfica), efecto más notorio si cabe en su traslado a la estampación como grabado. Al tiempo, ello propicia fuertes contrastes en claroscuro o contraluz, tan habituales en todos los grabados, tanto como elementos compositivos para crear planos y espacios perspectivos o volúmenes, como dramáticos en –por ejemplo– el tratamiento lumínico de los cuerpos y sus rostros, acrecentando así su expresividad e, igualmente, para mostrar más fehacientemente determinadas cuestiones narrativas, o resaltar situaciones o momentos de particular intensidad dramática.

Quizá sea en la composición donde Kingman muestra su más absoluta maestría. Efectivamente, ningún detalle queda al albur, cada singular ocupa y tiene su propia especificidad para que el resultante, perfectamente mesurado como conjunto, obre como un todo que, estructuralmente suponga, se realice y se muestre como una síntesis superior, perfecta. Para ello y en numerosas ocasiones, sitúa el artista a un personaje en el primer plano de la representación que por su gran alzado –prácticamente desde la parte inferior de la obra hasta casi su parte superior–, establece una escala comparativa con los ubicados más lejos –normalmente en el segundo plano– y por tanto en menor tamaño, creando así una clara distancia espacial entre ambos y, al tiempo, el consiguiente efecto perspectivo.

31 Cuestión extensiva a las pinturas al óleo realizadas en esta misma década y la siguiente como muy bien supo expresar Benjamín Carrión: “Y nada me ha llegado en el arte nuevo ecuatoriano, tan a la médula de sentimiento y concepto, como el arte duramente sincero de Eduardo Kingman. Tan lleno de virilidad que, a veces, por una transposición de sensaciones, esta obra de realidad brutal adopta formas expresivas más allá de la plástica: cuadros de Kingman en que se oyen gritos y gemidos. Cuadros de Kingman en que se siente frío...”, fragmento del discurso de presentación del literato a una exposición de Eduardo Kingman en el Museo de Arte Colonial de la Casa de Cultura en Quito y en el año 1949; en Benjamín Carrión, *Ensayos de Arte y Cultura*, op. cit., p. 159.

Igualmente, tanto la frontalidad del punto de vista elegido –a veces con un ligero alzado en picado–, la mayor envergadura del personaje del primer plano representado en ocasiones con solo la cabeza y parte del torso, los segundos planos muy diagonalizados o, incluso, casi verticales y que nos recuerdan las forzadas perspectivas utilizadas por Degas, Matisse, Cézanne o Picasso entre otros, al tiempo que la extrema parquedad concedida al tercer plano como espacio de fuga (en algunas obras completamente ocluido o casi inexistente), abocan indefectiblemente la mirada del espectador al personaje del primer plano.

También compositivamente, en algunos grabados ubica el artista a un grupo de personas en un espacio relativamente reducido en la propia representación, sin que por ello resulte agobiante ese conjunto, pues detalla perfectamente con sus trazos la singularidad de cada una de ellas, aunque solo percibamos en algunos casos la cabeza o el rostro de alguno de los personajes. Ello, así mismo, refuerza simbólicamente el carácter de clase o etnia de ese conjunto, al tiempo que dirige y concentra la mirada del espectador en esos rostros o cuerpos representados.

Igualmente establece un claro equilibrio entre las líneas horizontales y las verticales o sus correspondientes efectos dinámicos, existiendo, no obstante, un cierto predominio de las diagonales que, aunque forzadas en algunos casos, sirven compositivamente para dotar de una considerable “presencialidad” a lo representado y, en consecuencia, de una mayor cognitividad como de cualidad sensible (estética) en el espectador.

Kigman crea sus grabados desde la pasión y emoción que su humanismo le impele y dicta. Y es que, a pesar de la lacerante realidad que muestra, siempre representa a sus personajes con dignidad pues, tanto el sufrimiento y el dolor que la explotación les infligen, las extremas condiciones en que desarrollan su trabajo, cuando no su resignada aceptación de su existencia, conllevan siempre esa cualidad que los identifica como seres humanos, más allá de su pertenencia a una etnia o clase determinada.

Así, el artista y al desarrollar esta novedosa temática en el arte de su época (además del grupo de literatos ya anteriormente señalado), no solo refleja su antagonismo anticlásico y antiacademista,³² sino que implicará una irreversible ruptura con las concepciones histórico-artísticas hasta entonces más o menos vigentes en el campo de la plástica ecuatoriana del momento y, en consecuencia, significando un definitivo cambio de paradigma estético y artístico, insoslayable para las generaciones futuras.

32 Por anticlásico debe entenderse que Kingman no toma como motivos narrativos de sus grabados, los temas sancionados como "elevados" por el clasicismo, a saber, el mitológico, histórico, religioso o alegórico-moral, si no y como ya se ha señalado, a las clases subalternas y su "condición" social. Y por antiacademista que resulta antagónico para el "buen gusto" de la academia esas manos, pies o cuerpos "deformes"; al tiempo y en relación a ambas cuestiones, cabe añadir que las categorías postuladas por aquellas institucionalidades, es decir, las de orden, medida, proporción, simetría, etc., no están representadas en los grabados. También cabría añadir su antiromanticismo o anticostumbrismo, estilísticas todavía vigentes en el Ecuador de la época. A este tenor, valoro aportativo y además del trabajo ya citado de Andrea Moreno sobre el artista, los de Hernán Rodríguez Castelo, "Kingman, el pintor de las manos", en *Eduardo Kingman*, La Manzana Verde, Quito, 1985, pp. 13-52 y, del mismo autor, "Las claves de la expresión kingmaniana", en *Kingman, la obra y sus claves. Exposición de homenaje al año de su partida*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), Quito, 1998, pp. 7-11.

3.1. Análisis de cuatro grabados³³

Albañiles



Resaltan especialmente en este grabado dos cuestiones: el movimiento constante de todos los albañiles y, al tiempo y en rela-

³³ El cuaderno/libro que conforma *Hombres del Ecuador*, está integrado por 20 grabados realizados, como ya se ha comentado, a partir de la técnica xilográfica y que por razones de edición, solo podemos ofrecer el análisis de cuatro de aquellos. Asimismo, comentar que en el inicio de la publicación y a modo de introducción, se incluyen tres poemas con ilustraciones realizadas por el propio Kingman de, por este orden, Augusto Sacotto Arias, "Canto a Eduardo Kingman, pintor de la angustia" y, de Pedro Jorge Vera, "Levantamiento del paisaje y del hombre".

ción a este, la interdependencia dinámica que establecen entre ellos. Efectivamente, en el gran primer plano, mientras el trabajador de la derecha y de espaldas al espectador ejerce un claro dinamismo hacia arriba, girando la cabeza a la izquierda, el que está agachado y ubicado en la parte inferior izquierda lo hace hacia abajo. Detrás de este, un tercero relaciona a los dos anteriores con su postura más direccionadamente horizontal y, muy particularmente, con esa disposición en su brazo derecho al equilibrar la plomada que sostiene con el izquierdo. Al tiempo, es el único personaje del que podemos apreciar su rostro, concentrado en esa ocupación.

En todos estos albañiles resaltan sobremanera las grandes manos con las que realizan su trabajo (literal en el caso del albañil agachado), así como los sencillos útiles que manejan en el mismo (paleta, regla, cordel).

La verticalidad que imprime Kingman al grabado por la disposición tanto de los dos albañiles que están de pie, como y ubicado en el segundo plano, por el arco que están construyendo (nótese que el extremo del sostén derecho –columna– de este, está en el centro geométrico de la composición), resulta equilibrada con el albañil agachado y, más particularmente, con la “masa” que supone la hacina de ladrillos que intenta levantar.

También distribuye gradadamente el artista en la obra, la mayor iluminación o el sombreado mediante la implementación de varios claroscuros, dotando en este sentido al último e informe tercer plano dos tratamientos distintos, a saber, las ralladuras horizontales en la parte derecha del mismo como indicando una pared en construcción (exterior) y, ya dentro del arco ubicado en la parte izquierda, dejando casi todo su espacio en blanco para indicar en este caso un interior.

Finalmente, constatar que Kingman establece una dignificación en el trabajo realizado por estos albañiles, particularmente al primero citado de ellos, al representarlo como a un dios perteneciente a la antigua estatuaria mitológica griega, tanto por su corpulencia como por su disposición, casi de pose magnífica. Y en el mismo sentido, la evidente actitud de concentración del albañil con

la plomada, nos indica su entrega y profesionalidad a un oficio denostado por las élites pero que es capaz de construir simetría, es decir y como postulaban los clásicos, perfección; y prueba de ello, es la paulatina e impecable resolución que, en este sentido, adquiere el edificio que estos trabajadores están construyendo con unos elementales, al tiempo que artesanales medios de producción (plomada, regla, paleta, etc.) E, igualmente y como es constante en esta serie de grabados, el artista no singulariza a cada trabajador como un personaje “propio”, sino que pretende representar con esa estilización formal a una clase social: el proletariado.

Cabe de papas³⁴



En este grabado, lo que a primera vista atrae nuestra atención es la actitud de reclinamiento que los trabajadores ejecutan por el trabajo que realizan, mientras que el capataz en lo alto del extremo izquierdo del segundo plano, los observa vigilante desde la cierta distancia en que se halla pues, esta, le permite un mayor campo de visión sobre el laborar de aquellos. Además, los cuatro trabajadores representados en perfecta formación en la parte derecha de dicho plano, pero ubicados más abajo del capataz, parecen rendirle pleitesía al unísono por su postura inclinada hacia la tierra pero con sus cuerpos direccionados hacia aquél.

³⁴ Se ha transcrito el título de este grabado, tal y como figura en el original, a saber, con la consonante “b” en “Cabe” aunque presumiblemente se refiera a la acción de -verbo- “cavar”.

Ocupando prácticamente todo el primer plano, se observa a un hombre y una mujer también trabajando. Ella, igualmente inclinada mirando al campo de sembrío y en dirección hacia el capataz, y el hombre en la misma postura con la rodilla izquierda hincada en la tierra, mientras que su brazo derecho sujeta y se apoya en una azada muy ligeramente inclinada hacia su derecha, estando esta justo en el centro geométrico de dicho plano. Este es el único personaje que no se dirige hacia el capataz, antes bien, parece con su frontalidad interpelar al espectador a contemplar esa escena, introduciéndolo así en el grabado que, es tanto como decir, en la mísera desigualdad y absoluta dependencia que genera la monopólica propiedad de la tierra y su secuela de explotación de la fuerza de trabajo campesina (relaciones de producción), en unas relaciones de producción pre-capitalistas, típicas en el Ecuador de los años treinta.

Y es a propósito de esta realidad social que Kingman, simbólicamente, sitúa en la penumbra del marcado claroscuro que imprime a la obra, al patrón quieto y vigilante en lo alto y cuya figura desde su posición claramente jerárquica se recorta en contraluz con el cielo del tercer plano, mientras que, más abajo, la multitud campesina en constante movimiento por su trabajo, evidencian el radical antagonismo entre esas dos clases sociales (véase en el mismo sentido, el posterior óleo con el mismo título y de 1939).

Menos el citado estatismo del patrón, en toda la obra el movimiento está presente, incluso en las rayas que “iluminan” a los tres planos, todas ellas trazadas diagonalmente, dotando así de una mayor profundidad espacial al grabado, aunque ejerciendo una direccionalidad antagónica las de los dos primeros planos en relación a las del tercero pues, las de este último están ejecutados con la misma trayectoria que la figura del jinete (de izquierda a derecha).

Resaltar que el artista no singulariza a ninguno de los personajes del grabado pues, entiendo, su propósito, más allá de concreciones personales, es la denuncia de la ignominiosa explotación humana que un sistema económico y de poder impone, oprimiendo a una parte muy considerable de la población ecuatoriana y que, en numerosos casos, cabe calificar de prácticamente feudal (huasipungo).

Una madre



Ocupando verticalmente todo el primer plano del grabado, una joven madre indígena acurruca proteccionistamente en su regazo -véase la disposición de sus brazos y manos- a uno de sus hijos con evidente expresión de preocupación, incluso de cierta angustia. A su derecha y también de pie, su otro hijo mucho más mayor le acompaña algo retrasado, aunque bien unido a su vera como buscando protección.

En el segundo plano y tras un pequeño espacio baldío, ubica Kingman una modesta vivienda con la ropa puesta a secar en su ex-

terior. Es desde ese habitáculo que la madre se dirige a buscar el sustento diario para sus vástagos; de ahí ese cesto vacío que cuelga de su muñeca derecha y su doliente expresión de desvelo ante la incertidumbre de esa adquisición dada su humilde condición.

Finalmente, en el tercer y último plano y en su parte superior izquierda, destaca un diminuto espacio de cielo ocupado en parte por una nube, al igual de lo que parece un fragmento del mismo en el extremo superior derecho, aunque todavía más menor. Así, estas aperturas al celaje obran de “punto de fuga” a una representación muy cerrada, al tiempo que dotan de perspectiva en profundidad a la composición.

La extrema verticalidad de la figura de la madre, resulta equilibrada por la perfecta horizontalidad de su propia vivienda y, en igual sentido, la alternancia de los claroscuros en el tratamiento lumínico de la obra.

Resulta patente el “enmarcamiento” de la figura de la mujer como entre dos arcos en ambos extremos, quedando en oscuridad la superficie que ocupan, resaltando así la imagen de aquella. Así, esta composición –además de la forma de arropar a su hijo pequeño– recuerda claramente a la convención representacional mariana de la época barroca colonial. Por ello, esta apropiación del simbolismo religioso por parte del artista para adaptarlo a un ser humano de condición humilde y correspondiente a una etnia secularmente marginada, implica y redundante en una dignificación de la persona representada.

En definitiva, Kingman imprime en esta obra una lección de humanidad con el propio lenguaje y postulados del *grand goût* clasicista, es decir, aquel reservado en exclusiva a los temas o personas de carácter religioso, mitológico o histórico, subvirtiendo así con esta democratización al propio arte de la pintura.

Obreras



En el primer plano del grabado y ocupando más de dos tercios del total de la superficie representada, vemos a dos mujeres jóvenes con el semblante preocupado y como amargado, al tiempo que la postura de sus brazos –la de la izquierda con las manos en los bolsillos, la de la derecha con ambas ostensiblemente cruzadas– parecen denotar resignación. Igualmente, esa expresión de sus rostros transmite una cierta angustia, consecuencia muy probable de tener que entrar a trabajar en la fábrica ubicada en el extremo izquierdo de la obra. De hecho, también la posición de aquellas dando la espalda al

edificio fabril, aunque con una ligera torsión y mirada hacia el mismo, indica la tensión que genera en ambas trabajadoras, la remisión a acceder al puesto de trabajo asignado, ya que este y con toda seguridad, implica un trabajo alienante en la cadena de producción, tanto por las propias condiciones laborales (ambiente insano, ruido de las máquinas, ritmos rápidos y estresantes de trabajo, bajos salarios, etc.) como por suponer un presente que se prolonga en un futuro inamovible, fatal por igual.

En el segundo plano y además de la fábrica señalada, se observa que dos obreras en perfecta alineación, ya están entrando a la manufactura como denotando, tanto la sumisión a ese trabajo alienante como a una cierta condición social (de clase), igualmente inapelable. Al tiempo, su menor escala en relación a las dos del primer plano, establece una distancia perspectiva que dota de espacio y profundidad a la obra.

En la parte superior de este segundo plano, ubica Kingman a lo largo de todo su eje horizontal y ocupando una parte considerable del mismo, un conjunto de viviendas de construcción modesta que, arracimadas, ocluyen la visibilidad y copan totalmente el espacio de la representación. Solo unas pequeñísimas oquedades entre los tejados y paredes de algunas de las casas, parecen delinear una cierta apertura hacia el celaje, aunque la percepción de cerramiento que esa configuración urbanística supone, crea una ostensible sensación de angustia al contemplar esta escena que, a su vez, se trasluce en metáfora de la propia opresión que sufren las trabajadoras como seres humanos y como clase (proletariado).

Compositivamente, establece el artista varios equilibrios; así, la estaticidad de las dos obreras del primer plano, es compensada con el dinamismo de las dos trabajadoras entrando a la factoría, al tiempo y en igual sentido, con el humo que de la chimenea de esta se desprende. Y estaticidad que también se colige de la configuración urbanística ya señalada pero que, no obstante, la inclinación y angulosidad de los tejados de las casas, crean una suerte de dinamismo compensatorio, de igual forma que la representación de las losetas en la parte izquierda de la obra.

Kingman y en el manejo del claroscuro en esta obra, establece en la parte izquierda de la misma –acceso a la fábrica–, una zona más contrastadamente en penumbra como resaltando el drama que supone la nueva forma de explotación laboral en las ciudades, a saber, la incipiente industrialización en el país, y que en este caso resulta subrayada por la absoluta negrura con que se reviste, cual sumidero de vidas, la puerta de entrada a la factoría. Y también es empleado el claroscuro por el artista, para dotar de volumen a los cuerpos de las trabajadoras representadas en el primer plano.

En definitiva, *Obreras* se erige como una obra que conlleva una doble semántica: una, aquella que supone la explotación y alienación humana como clase –proletariado– a raíz del establecimiento de una nueva forma productiva –industria– que, a su vez, origina unas nuevas relaciones de producción –capitalistas– y, otra, que esa explotación afecta por igual a hombres como a mujeres, ya que la (supuesta) “liberación” de estas del hogar y de su faceta reproductiva –son mujeres jóvenes–, pasa por la alienación que esas nuevas relaciones de producción imponen.

4. Conclusiones

A tenor de lo expuesto, puede afirmarse que en las xilografías editadas como grabados en *Hombres del Ecuador* (1937), arte y estética se aúnan en una representación que, al tiempo, implica un ejemplo de lección artística y una elección de vida. Así, la primera vendría ejemplificada por la perfecta interrelación entre los aspectos conceptuales, origen y razón de la propia singularidad de cada obra, y su representación-resolución formal; y la segunda, correspondería a la conciencia y actitud ética de un artista que pone su labor creativa al servicio de quienes nunca han tenido voz, sin por ello obliterar la búsqueda y experimentación de nuevas formas expresivas. Y dos aspectos que, en realidad, se reclaman mutuamente pues, es en su propia unidad como práctica vital y artística donde hallan su verdadero sentido.

Igualmente, quedará como una etapa muy importante en el devenir creativo del artista, esta época del denominado realismo social con obras determinantes en su trayectoria artística, algunas tan definitivas por su indudable influencia rupturista en la diacronía plástica contemporánea en el Ecuador (“El carbonero”, 1934) o, también, por su absoluta maestría (“Los guandos”, 1941). Posterior y progresivamente, la obra de Kingman asumirá una mayor universalidad en relación a la representación -ampliamente entendida- de la “condición humana” (afectos, sensibilidades, deseos, temores), aunque plasmando siempre un profundo sentimiento de respeto hacia sus personajes y sus actitudes. Es por ello que con toda pertinencia, cabe citar y aplicar en relación a la obra del artista, la acertada sentencia de Paul Klee, “*El arte no reproduce lo visible, el arte hace visible*”.

Y sirva para finalizar estas líneas, la transcripción de una cita que, aunque quizás algo extensa, a mi juicio, sintetiza fehacientemente tanto la personalidad del artista como a la propia concepción que siempre le ha guiado en la creación de su obra:

Dos grandes *leitmotivos* ha tenido la pintura de Kingman, desde “El carbonero”: la fuerza y la ternura. La fuerza a menudo estalló sobre seres y situaciones atormentadas, pero ni entonces faltó la nota tierna, dando su condición compleja y sutil a lo que, sin esa mirada húmeda de humanidad del artista, pudo haber derivado hacia el cartel. Pero la ternura nunca fue, merced a las urgencias de la fuerza, ni melodrama edificante, ni sentimentalismos barato, ni miopía ante lo absurdo e injusto del estado y vida del indio: fue aproximación cordial, compasiva (de co-pasión), a esas gentes; captación simpática y entrañable de sus penas y alegrías, ilusiones y sueños, postraciones y angustias.

Al ver así a nuestras gentes, Kingman descubrió, hasta en los casos al parecer más miserables o vacíos, una esencial nobleza. Cumplió una misión que en el Ecuador nunca supo cumplir ningún otro artista: ni novelista, ni poeta, ni músico. Acaso esto sea lo más importante del aporte de Kingman a la cultura y el pensamiento ecuatoriano de este siglo.³⁵

35 Hernán Rodríguez Castelo [1977], “Eduardo Kingman: entre la fuerza y la ternura”, en catálogo de la exposición *E. Kingman, 1916-1980*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Quito, 1981, p.10.

Bibliografía

Bibliotecas

Biblioteca Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit
Biblioteca Ministerio de Cultura y Patrimonio

Libros

- AA.VV., *Ecuador en cifras 1938 a 1942*, Dirección Nacional de Estadística, Imprenta del Ministerio de Hacienda, Quito, 1944.
- AA.VV., “Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993)”, *re/incidencias*, Revista del Centro Cultural Benjamín Carrión, N° 5, Vol. 1, abril (número monográfico), Municipio Metropolitano de Quito, Quito, 2009.
- AA.VV., “Demetrio Aguilera Malta (1908-1981)”, *re/incidencias*, Revista del Centro Cultural Benjamín Carrión, N° 6, Vol. 2, Octubre (número monográfico), Municipio Metropolitano de Quito, Quito, 2011.
- ADOUM, Jorge Enrique, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, El Conejo, Quito, 1984.
- A. ALBORNOZ P., Osvaldo, *Historia del movimiento obrero ecuatoriano, Breve síntesis*, Letra Buena, Quito, 1983.
- CARRASCO, Adrián, y VINTIMILLA, María Augusta, “Querido camarada”, en Adrián Carrasco [et al.], *Literatura y Cultura Nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca (IDIS), Cuenca, 1985, pp. 287-312.
- CARRIÓN, Benjamín, [1935] “El premio Aguilera, desierto”, en *Ensayos de Arte y Cultura*, Centro Cultural Benjamín Carrión, Municipio Metropolitano de Quito, Quito, 2007, pp. 123-127.
- , [1949] “Exposición de Eduardo Kingman”, en *Ensayos de Arte y Cultura*, Centro Cultural Benjamín Carrión, Municipio Metropolitano de Quito, Quito, 2007, pp. 157-160.

CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN, *Plástica y Literatura. Un diálogo en torno al indígena*, Texto y curadoría Ximena Grijalva Calero, Dirección Cultural, Banco Central del Ecuador, Quito, 2006.

-----, *El indigenismo en diálogo: Canarias-América, 1920-1950*, Texto de Natalia Majluf, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria (España), 2011.

DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge (coordinador), *Historia de las literaturas del Ecuador. Volumen V y VI, Período 1925-1960, Primera y Segunda parte respectivamente*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Corporación Editora Nacional, Quito, 2007.

DONOSO PAREJA, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, El Conejo, Quito, 1985.

GUERRERO, Andrés, "Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la "desgraciada raza indígena" a fines del siglo XIX", en Blanca Muratorio, editora, *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, Serie Estudios-Antropología, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)-Sede Ecuador, Quito, 1994, pp. 197-244.

IBARRA C., Hernán, *La formación del Movimiento Popular: 1925-1936*, Centro de Estudios y Difusión Social (CEDIS), Quito, 1984.

-----, Introducción y selección, *El pensamiento de la izquierda comunista (1928-1961)*, Pensamiento Político Ecuatoriano, Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, Quito, 2013.

KINGMAN, Eduardo, *Hombres del Ecuador -La Sierra-*, 20 grabados en madera de Eduardo Kingman, con un prólogo en verso de Alejandro Carrión y titulado "A Eduardo Kingman, claro pintor de mediodías", ídem de Augusto Saccotto Arias y titulado "Canto a Eduardo Kingman, pintor de la angustia" e, ídem de Pedro Jorge Vera y titulado "Levantamiento del paisaje hombre y del hombre", Editorial Atahualpa, Quito, 1937 (también en <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/5/3/DIB-001-Kingman-Sierra.pdf> (01.08.2020).

-----, *Arte de una generación*, Serie: Tratados Didácticos N°. 4, Editorial Universitaria, Universidad de Loja, Loja, 1973.

MAJLUF, Natalia, "Nacionalismo e indigenismo en el arte americano", en Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coord.), *Pintura, escultura*

Los grabados en madera *Hombres del Ecuador* (1937)
de Eduardo Kingman en su contexto histórico de creación.

y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 247-258.

MILK CH., Richard L., *Movimiento Obrero Ecuatoriano: el desafío de la Integración*, Abya-Yala/Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Instituto de Investigaciones Económicas, Quito, 1997.

MORENO AGUILAR, Andrea, *Eduardo Kingman Riofrío (1913-1997)*, Maestros del Arte Ecuatoriano 4, Banco Central del Ecuador, Quito, 2010.

OÑA, Lenin, "El arte de Kingman", en Lenin Oña [txt], *E. Kingman*, Dinediciones, Quito, 1994, pp. 21-91.

ORTEGA CAICEDO, Alicia y SERRANO SÁNCHEZ, Raúl (editores), *Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas*, Universidad Andina Simón Bolívar/Doble Rostro Editores, Quito, 2013.

PÁEZ, Alexei, *El Anarquismo en el Ecuador*, Colección Popular 15 de Noviembre, INFOC/Corporación Editora Nacional, Quito, 1986.

_____, *Los orígenes de la izquierda ecuatoriana*, Fundación de investigaciones Andino Amazónicas, Abya Yala, Quito, 2001.

PAREJA DIEZ-CANSECO, Alfredo, *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura*, Portugal, Guayaquil, 1936.

PRIETO, Mercedes, *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*, FLACSO, Sede Ecuador/Abya-Yala, Quito, 2004.

QUINTERO LÓPEZ, Rafael, y SYLVA CHARVET, Érika, *Ecuador: Una nación en ciernes*, Vol. 1, Abya-Yala, 2013, 5ª edición.

RENGEL, Jorge Hugo y GALLEGOS LARA, Joaquín, "Polémica: La nueva ecuatorianidad", "El Partido Comunista y los Intelectuales" y "Realidad y Fantasías revolucionarias", en Adrián Carrasco [et al.], *Literatura y Cultura Nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca (IDIS), Cuenca, 1985, pp. 313-349.

ROBLES, Humberto E., *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976.

-----, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934*, Colección Temas, Volumen 12, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 2006, segunda edición.

RODAS CHÁVEZ, German, *La izquierda ecuatoriana en el siglo XX (Aproximación histórica)*, Abya-Yala, Quito, 2000.

RODRÍGUEZ CASTELO Castelo, Hernán, [1977] "Eduardo Kingman: entre la fuerza y la ternura", en catálogo de exposición *E. Kingman, 1916-1980*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Quito, 1981, s/p.

-----, "Kingman, el pintor de las manos", en *Eduardo Kingman*, La Manzana Verde, Quito, 1985, pp. 13-52.

-----, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Museo de Arte Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 1988.

-----, "Las claves de la expresión kingmaniana", en *Kingman, la obra y sus claves. Exposición de homenaje al año de su partida*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), Quito, 1998, pp. 7-11.

-----, *Leonardo Tejada Zambrano, Maestros del Arte Ecuatoriano*, 3, Banco Central del Ecuador, Quito, 2008.

SARTOR, Mario, "El muralismo mexicano y su irradiación continental", en Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (coord.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 259-286.

SILVA, Érika, "El terrigenismo: opción y militancia de la cultura ecuatoriana", en *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador*, Segundo Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana (número monográfico), vol. III, n.º 9, Enero-abril, Quito, 1981, pp. 217-281.

-----, "El movimiento cultural de los años treinta: cosmovisión y grupos sociales", Segundo Encuentro de Historia Económica, Centro de Investigación y Cultura, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988.

VILLACÍS MOLINA, Rodrigo, "Eduardo Kingman", en *Palabras cruzadas*, I, Colección Testimonio de la Palabra, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1988, pp. 101-110.

VINTIMILLA, María Augusta, "Los años treinta: El realismo y la nueva nación", en Adrián Carrasco [et al.], *Literatura y Cultura Nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca (IDIS), Cuenca, 1985, pp. 249-286.

YCAZA CORTEZ, Patricio, *Historia del movimiento obrero ecuatoriano, Primera parte (De su génesis al frente popular)*, Centro de Investigación de los Movimientos Sociales del Ecuador (CEDIME), Quito, 1984.

-----, *Historia del movimiento obrero ecuatoriano, Segunda parte (De la influencia de la táctica del frente popular a las luchas del FUT)*, Centro de Investigación de los Movimientos Sociales del Ecuador (CEDIME), Quito, 1991.

-----, "El movimiento cultural de los años treinta: cosmovisión y grupos sociales", *Segundo Encuentro de Historia Económica*, Centro de Investigación y Cultura, Banco Central del Ecuador, Quito, 1988.

Webgrafía:

AA.VV., *Revista Iberoamericana, Número especial dedicado a la literatura ecuatoriana de los últimos cincuenta años*, Dirigido por Gerardo Luzuriaga, Vol. LIV, Núm. 144-145, Julio-Diciembre 1988, University of Pittsburgh, EE.UU, Parte I, pp.629-787, en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4477/4644> (10.08.2020).

BECKER, Marc, "La historia del movimiento indígena escrita a través de las páginas de Ñucanchic Allpa", en Ximena Sosa-Buchholz y William F. Waters compiladores, *Estudios ecuatorianos. Un aporte a la discusión*, Ponencias escogidas del II Encuentro de la Sección de Estudios Ecuatorianos de LASA, Abya-Yala, Quito, 2006, pp.133-153, http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1274&context=abya_yala (01.08.2020).

CORONEL VALENCIA, Valeria, "La fragua de la voz: cartas sobre revolución, subjetividad y cultura nacional-popular", en AA.VV., *Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara - 1930 a 1938*, Ensayos de Gabriela Alemán y Valeria Coronel, Instituto Metropolitano del Patrimonio, Quito, 2012, pp. 381-489, www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52947.pdf. (02.08.2020).

- CREAMER, Claudio, *El salario mínimo en la industria ecuatoriana. Debates precursores entre 1934 y 1935*, Serie Magíster Vol. 239 Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador, Quito, 2018, <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6538/1/SM239-Creamer-El%20salario.pdf> (04.08.2020).
- CUEVA, Agustín, "Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960", *Revista Iberoamericana*, Número especial dedicado a la literatura ecuatoriana de los últimos cincuenta años, Dirigido por Gerardo Luzuriaga, Vol. LIV, Núm. 144-145, Julio-Diciembre 1988, University of Pittsburgh, EE.UU, pp. 629-647, página 634 para la cita, en:<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4477/4644> (10.08.2020).
- GÁMEZ CHÁVEZ, Javier, "Los indígenas ecuatorianos: entre la tradición de resistencia y las izquierdas en el siglo XX", en Miguel Ángel Urrego Ardila y José Domingo Carrillo (Editores), *Etnia, género y clase en el discurso y la práctica de las izquierdas en América Latina*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Morelia, Michoacán, México, 2012, pp. 113-160, <https://www.academia.edu/8909303/> (02.08.2020).
- GREET, Michele, "Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman", *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, I semestre, Quito, 2007, pp. 93-119, <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/321/1/RP25-Greet-Pintar%20la%20nacion%20indigena.pdf> (01-05-2020).
- IBARRA C., Hernán, *Acción colectiva rural, reforma agraria y política en El Ecuador, ca.1920-1965*, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, 2016, <https://eprints.ucm.es/37939/1/T37290.pdf> (03.08.2020).
- KRAEMER, Sonia, "Soledad Kingman. Entrevista", en catálogo de la exposición *E.Kingman*, Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior, AFESE, Quito, 2014, sin paginar, <https://afese.com/img/catalogo3.pdf> (13.09.2020).
- LANDÁZURI, Andrés, *El legado Sangurima. La obra literaria de José de la Cuadra*, Serie Estudios+wxgv/noticias/publicaciones/INPC-9-Legado Sangurima.pdf (17.08.2020).

- LLERENA, José Alfredo, y CHAVES, Alfredo, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y Primer Registro Bibliográfico sobre Artes Plásticas en el Ecuador*, Imp. de la Universidad, Quito, 1942, <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/1121/1/FR1-L-000399-Llerena-Pintura.pdf> (03.09.2020).
- MARTÍNEZ MACÍAS, Rubén Silver, *Kingman: testimonio humano en el color*, Centro Ecuatoriano de Educación Popular (CEEP)/La Posada de las Artes Kingman, Quito, 1987, en <https://www.youtube.com/watch?v=CvWJGYWMY04> (02.08.2020).
- MARIÁTEGUI, José Carlos, [1928], *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Prólogo de Aníbal Quijano y Notas, cronología y bibliografía de Elizabeth Garrels, Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica, N° 69, Caracas (Venezuela), Tercera edición con correcciones y adiciones de nuevos textos, 2007, http://resistir.info/livros/mariategui_7_ensayos.pdf (08.08.2020).
- MELGAR BAO, Ricardo, "Amauta: política cultural y redes artísticas e intelectuales", en: *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*, Maya Aguiluz Ibarquén, coordinadora, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F./Posgrado en Ciencias del Desarrollo, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz (Bolivia), 2015, pp. 33-80, en https://www.academia.edu/5581521/La_revista_Amauta_pol%C3%ADtica_cultural_y_redes_art%C3%ADsticas_e_intelectuales (11.08.2020).
- MORÁN PERUGACHI, José Rafael, *¿Por qué los indígenas están en la primera plana de los periódicos de la prensa ecuatoriana?. Indagaciones sobre el discurso periodístico de: El Comercio, El Telégrafo y Ñucanchic Allpa, 1930-37*, Tesis para obtener el título de Maestría en Comunicación con mención en Opinión Pública, Departamento de Estudios Internacionales y Comunicación, Convocatoria 2012-2014, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Ecuador, Quito, noviembre 2014, especialmente pp. 57-59 y 126-138, en <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/7018/2/TFLACS O-2014JRMp.pdf> (10.09.2020).
- MOREANO, Alejandro, "Capitalismo y lucha de clases en la primera mitad del siglo XX en el Ecuador", en Gioconda Herrera Mosquera (Coord.), *Antología del pensamiento crítico ecuatoriano contemporáneo*, Colección Antologías del Pensamiento Social Latinoamericano y Caribeño, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, Argentina, 2018, pp. 105-144 (especialmente pp. 116-133), http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181019043155/Antologia_Ecuador.pdf (04.08.2020).

NARANJO NAVAS, Cristian Paúl, *La Gran Depresión en Ecuador, 1927-1937, Salarios y Precios*, Tesis doctoral, Departament d'Economia i d'Història Econòmica, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 2016, https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_401183/cpnn1de1.pdf (04.08.2020).

-----, "Síntomas de la crisis internacional en Ecuador, 1927-1934", *Biblos-e-Archivo, Revistas y Congresos de la UAM (Universidad Autónoma de Madrid)*, *Revista Historia Autónoma*, Número 11. 2017, pp.133-160, https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/679718/RHA_11_8.pdf?sequence=1&isAllowed=y (04.08.2020).

VEGA, Mercedes de, coordinadora, *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950, La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Volumen 5, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, 2011, https://acervo.sre.gob.mx/images/libros/cultura/5_artes_plasticas.pdf (06.08.2020).

VERES CORTÉS, Luis, *La narrativa indigenista de Amauta*, Tesis Doctoral, Facultat de Filologia. Departamento de Filología Española, Universitat de València, València (España), 2000, <https://core.ac.uk/download/pdf/71030664.pdf> (11.08.2020).

Vienen ganas de cambiar el tiempo. Epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara - 1930 a 1938, con ensayos de Gabriela Alemán y Valeria Coronel, Instituto Metropolitano del Patrimonio, Quito, 2012, www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52947.pdf (02.08.2020)



La Academia Nacional de Historia es una institución intelectual y científica, destinada a la investigación de Historia en las diversas ramas del conocimiento humano, por ello está al servicio de los mejores intereses nacionales e internacionales en el área de las Ciencias Sociales. Esta institución es ajena a banderías políticas, filiaciones religiosas, intereses locales o aspiraciones individuales. La Academia Nacional de Historia busca responder a ese carácter científico, laico y democrático, por ello, busca una creciente profesionalización de la entidad, eligiendo como sus miembros a historiadores profesionales, entendiéndose por tales a quienes acrediten estudios de historia y ciencias humanas y sociales o que, poseyendo otra formación profesional, laboren en investigación histórica y hayan realizado aportes al mejor conocimiento de nuestro pasado.

Forma sugerida de citar este artículo: Puig Peñalosa, Xavier, "Los grabados en madera Hombres del Ecuador (1937) de Eduardo Kingman en su contexto histórico de creación. Análisis de cuatro grabados", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. XCIX, N°. 205, enero - junio 2021, Academia Nacional de Historia, Quito, 2021, pp.113-150