

CAPÍTULO 5

La modernidad paradójica: el pintor Camilo Egas y el Indigenismo en Ecuador

Claudia Helena Lorenzo

El Modernismo en los países hispanoamericanos fue una fuente de polémicas en el Siglo XX. Se discutió acerca de la noción misma de Modernismo; de quiénes fueron sus precursores; sus puntos de vista; su fecha de inicio y de finalización, llegando a haber posturas contrapuestas extremas y otras, más sincréticas entre aquellas. Las posiciones antitéticas presentaban al Modernismo en un caso, como carente de una visión americanista, y en la otra, como la búsqueda de una expresión artística genuinamente americana. Reinan la heterogeneidad y las contradicciones.

Abordar el Modernismo ecuatoriano como un fenómeno tardío respecto de producciones europeas, no aporta a cuestiones medulares del concepto.

Las nuevas aproximaciones al Modernismo latinoamericano muestran de forma diferente las “supuestas insignificancias y asincronías” sucedidas en el país (Handelsman, 2002, 44-45).

Michael Handelsman define al Modernismo en Hispanoamérica como un “fenómeno sincrético; como una actitud; una búsqueda de Modernidad y una época proteica” (p. 45). Se pone así en discusión la idea de que hubo una escuela o una generación modernista. Por el contrario, habrá características de individualidad, una orientación cosmopolita, producciones multifacéticas y también, contradicciones. Llega a haber una superposición de estéticas.

Pensar el Modernismo como una actitud implica pensarlo como una reacción contracultural al mercantilismo y al utilitarismo de la época. Los artistas defendieron el arte y la cultura con preciosismos y valores clásicos como la belleza. La crítica instalada los calificó de escapistas y artificiales.

El Modernismo que busca la modernidad puede ser explicado por Octavio Paz: “lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad sino por su heterogeneidad” (Paz, 1974,16). El mismo autor expresa que los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. Los modernistas americanos no renegaban de América: solo de su realidad local. Si hubo algún tipo de fuga o evasión fue hacia una América contemporánea de la actualidad universal. (Paz, 1969,19)

El Modernismo debe verse como una época en evolución. Al tratarse de un fenómeno sincrético y pluralista, no puede abordarse desde una definición de estilo y/o temática. Hay que

enmarcarlo en un esquema amplio y flexible, es decir, epocal (Handelsman, 2002). Es la única manera de encontrar coherencia en un sistema que la resiste.

Debe verse como un movimiento general en el que conviven escuelas y estilos diversos como el naturalismo, el simbolismo y el impresionismo. Por otra parte, hay una revisión histórica que se plantea qué conservar de lo antiguo y cómo variar hacia ideas modernas.

La complejidad del Modernismo en Ecuador coincide con el planteo de Matei Calinescu: "Hay dos modernidades interdependientes y contradictorias entre sí. Una es racional, competitiva y tecnológica. La otra, culturalmente crítica y autocrítica, y se dedica a desmitificar los valores de la primera" (Calinescu, 1987, 265). De esta dialéctica surge la consideración de una dimensión social, de una socialización de las producciones artísticas. Los nuevos sujetos sociales que emergen con la revolución liberal de Eloy Alfaro en 1895 desplazan a la aristocracia tradicional, generando un clima de pesimismo, de marginalidad y una crisis de identidad entre algunos artistas y sectores sociales.

Encontramos así múltiples tensiones que atraviesan los campos culturales y sociales en el Modernismo ecuatoriano y de otros países de Hispanoamérica.

Camilo Egas comienza a pintar

En 1916, el pintor Camilo Egas aparece en el campo plástico de Ecuador con una pintura innovadora y diferente por su representación idealizada del indio ecuatoriano, un sujeto social anteriormente oprimido y luego, también invisibilizado.

A mediados del Siglo XIX en Ecuador se elimina el tributo indígena obligado al poder político. Este tributo representa casi el 50 % del presupuesto del Estado Colonial. Era obligatorio para los hombres entre 18 y 50 años. Se pagaba en dinero obtenido de la producción y venta de mercancías y para poder pagarlo, los indios se acogían al "concertaje". El tributo indígena incorporaba al indio al mercado comercial. El tributo era exclusivo de los indios, algo que acentuaba más las diferencias entre ser indígena y no serlo. En el Estado Republicano Ecuatoriano se clasificaba jurídica y políticamente a sus habitantes en dos grupos: Los blancos, exentos de contribución, y los indios, obligados al tributo (Suárez, 2001). Paradójicamente la discriminación de los indígenas respecto de la sociedad y cultura españolas, les proporcionaba un status particular, específico. Podían conservar y recrear aspectos de su identidad étnica y el tributo sostenía sus derechos sobre la tierra y el de un gobierno indígena como el "Cabildo indígena". Tenían además otros derechos y exenciones.

Con la abolición del tributo en 1857 y la declaración de su "ciudadanía", su status legal cambia. Este acto político lo invisibiliza: le quita su identidad diferenciada dentro de la sociedad ecuatoriana. La integración del indígena como ciudadano lo deja fuera de regulaciones estatales y legales propias.

Frente a este estado de situación a partir de 1895, los intelectuales y políticos liberales deciden hacerlo visible nuevamente mediante un discurso jerarquizador y la representación que la pintura hará de ellos. El Indigenismo de Camilo Egas entre 1910 y 1922 es funcional a este discurso.

Egas rompe con el sentido documental del Costumbrismo y con el paisaje realista decorativo de sus coetáneos. El avance de Egas llega hasta un cambio en la representación del cuerpo del indio, diferenciándola del relevamiento de rasgos hecho por ilustradores para los Libros de Viajeros desde la Colonia en el Siglo XIX. La Pintura costumbrista y los Libros de Viajeros aludían directamente al tipo étnico, a la jerarquía social de clase, a su filiación de linaje y su género, así como al tipo de trabajos que realizaban, todo ello de manera informativa y esquemática. Estas imágenes destinadas a la fruición de extranjeros coincidían con la visión que las élites terratenientes nacionales tenían del indio. La pintura costumbrista sirvió ideológicamente a la clasificación y ordenamiento de quienes eran considerados diferentes e inferiores (Pérez, 2004).

Los medios de representación del indígena en las dos primeras décadas del Siglo XX tienen connotaciones de naturalezas social, política, cultural y económica. La producción visual de esta nueva imagen indígena fue impulsada por una burguesía comercial costera, embarcada en la Modernidad, y que se consideraba a sí misma progresista. Se trata de una creación ajena a la autoconciencia india. Es por esto que le cabe el calificativo de "indigenista" y no de "indígena".¹

La nueva imagen de los pueblos originarios se corresponderá hacia 1910 con normas académicas legitimadas y una figuración influenciada por el Modernismo de Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada Camarassa, quienes también fueron maestros del pintor indigenista peruano José Sabogal en España. Ambos pintores españoles estuvieron alineados con una pintura regionalista en su contenido y con lecciones del postimpresionismo en términos técnicos y compositivos.

La aproximación modernista ecuatoriana a la figura del indígena opera con preceptos de la formación académica clásica y con la estilización de un canon anatómico europeo. El uso del color y la relación figura-fondo denotan influencias impresionistas y postimpresionistas.

Las evocaciones clásicas se encuentran en la estilización de los cuerpos; en los gestos; en ornamentos asociados con frisos helénicos y la ubicación de las figuras en primer plano. Egas coincidió con la visión clásica en tanto ésta es una idealización de la figura y sus representaciones de indios fueron una representación simbólica ajena a lo real pero según las necesidades de la nueva nación: es la imagen que provee el origen y la identidad a esta nueva nación moderna.

¹ El uso de términos como "indio" e "indigenismo" se corresponden con el léxico utilizado en el período estudiado y también, por estar presentes en la bibliografía consultada. El apelativo "Indianista" se contraponen a "Indigenista" en tanto denota una aproximación auténticamente indígena. El paso del Indigenismo al Neoindigenismo es un adelanto en las Ciencias Sociales: revalorizó el mundo de los pueblos originarios. El Indianismo, como intervención y discursos de intelectuales indígenas, crea una autopercepción de sus grupos étnicos y hace comprensibles los movimientos étnicos modernos del Ecuador (Ibarra, 1999).

El canon clásico enaltece y dignifica y a su vez, neutraliza al indio como sujeto social real y conflictivo (Pérez, 2004, 159). Según Pérez, las representaciones de indígenas realizadas por Egas en este primer período configuran una “Política del Cuerpo”. Sus cuerpos se equiparan a los producidos por la tradición clásica europea. Esta aproximación al origen greco-romano, cultural y artístico de Occidente les otorga un mayor valor.

Obras e influencias

Camilo Egas debe haber recibido en su formación temprana la influencia del Modernismo de sus maestros extranjeros en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Tanto en los países latinos como eslavos, el Modernismo reivindicó los sentimientos nacionalistas afirmando los valores étnicos de las culturas populares, folklóricas, idealizadas, para conformar las identidades nacionales. Las nuevas proporciones y el cromatismo de impronta impresionista lo alejan del realismo fotográfico y del claroscuro.

La tendencia modernista se afianza en Egas luego de su primer viaje a Europa. A su regreso en 1916 pinta *Las Floristas*, *El Sanjuanito* y *Saumeriantes*. Hacia 1918 retrata indígenas como *El indio Mariano*, con la visión del Renacimiento italiano: perfiles duros de líneas puras. Deja ver su interés en resaltar el carácter y la fuerza étnica, rescatar su dignidad, al igual que José Sabogal en Perú. Es una actitud desafiante y novedosa en Ecuador.²

En el año 1920 regresa a Europa. Son años de cambios políticos y económicos en Ecuador y busca un ambiente más amplio en el plano artístico. Allí reafirma su tendencia nacionalista.

A su regreso en 1922 pinta por encargo una serie de 14 obras de temas indigenistas para la Biblioteca Americanista del Instituto dirigido por el arqueólogo Jacinto Jijón y Caamaño. En ellas utiliza las proporciones de la morfología europea (canon de 7 cabezas y media), muy diferente a la indígena. Diversifica las escenas, se vuelven más teatrales; da importancia al paisaje y se acerca al naturalismo. Utiliza el color de modo simbólico.

En estas primeras obras se encuentran elementos de la iconografía precolombina y diseños precolombinos, como los presentes en la obra *El Sanjuanito*: fajas del diseño textil encuadran las secciones de la imagen. Estos elementos aportan a la identidad ecuatoriana de la nueva nación. “Los poetas y pintores modernistas identificaban al mundo precolombino con el de la antigüedad clásica (europea)³ para proveer a las jóvenes naciones americanas de un mito de origen como el de Europa” (Pérez, 2004, 163).

Estas primeras aproximaciones son un tiempo de transición: inicia con una temática comprometida con sectores populares para luego derivar en experiencias más radicales.

En esta primera etapa nos encontramos con una grandísima paradoja: Camilo Egas es precursor e innovador utilizando cánones y convenciones europeas de la Antigüedad clásica. El

² Las obras de Camilo Egas mencionadas en el texto pueden encontrarse en Internet buscando “Imágenes de (título de la obra) de Camilo Egas” o mediante “Imágenes obras pictóricas Camilo Egas”.

³ El paréntesis es mío.

indio es revalorizado y realzado por la idealización de la figura humana clásica greco-romana. Y la estilización, siguiendo al modernismo español, lo hace moderno. La representación clasicista produce una ruptura con tendencias plásticas anteriores. Lo clásico se vuelve moderno por el sentido de ruptura con el Costumbrismo y la Pintura Documental de los pintores viajeros del Siglo XIX.

Arte, arqueología y política

El indio será integrado a la sociedad por la intelectualidad y la política nacionalista. Ya sucedida la Revolución Mexicana y la influencia del socialismo hacia 1910 y siguiendo sus planteamientos, el indígena deja de ser un problema meramente racial y se desplaza el foco hacia las desigualdades sociales y económicas también. Y la forma de integración a la sociedad blanca y mestiza será producida por una educación dirigida, superior y contemporánea, llamada por algunos “el blanqueamiento cultural”, con la carga de un fenómeno de “aculturación”. En el *Fondo Documental Camilo Egas*, aparecen las afirmaciones realizadas por el pintor en una entrevista de 1931: “La vida y la organización indígenas están condenadas. La cultura nativa se ha degenerado y despedazado desde la conquista española”. “Los indios deben aprender la civilización blanca, métodos e ideas modernas. De otro modo están condenados a aún mayor opresión y degradación”. De estas declaraciones pueden desprenderse interpretaciones opuestas: en un caso, Egas podría estar adhiriendo a la aculturación. Pero también podría plantearse, como José Carlos Mariátegui, ideólogo del Indigenismo Peruano, que la educación es el instrumento para la integración y el progreso. Aspiraba a la creación de un Nuevo Perú y de un Hombre Nuevo, incorporando todos los conocimientos innovadores contemporáneos mundiales. ¿Estas aspiraciones tienen necesariamente connotaciones racistas? ¿O se trata de una alternativa para defenderse de “lo otro” en términos de civilización hegemónica? ¿Una práctica Antropofágica en Ecuador?

En ausencia de un discurso especializado en etnografía, en artes populares y en folklore, la Arqueología con sus investigaciones ocupará esa función en el ámbito del Arte. Entre 1915 y 1923, Camilo Egas dio al indio la relevancia de la esencia de la nacionalidad ecuatoriana. Su valorización da inicio al Indigenismo como precursor.

Para 1909 las artesanías indígenas carecen de demanda y de interés. Pero paralelamente existe la actividad de coleccionistas. Se forman colecciones arqueológicas por y para arqueólogos, para Museos y para aficionados. En ese mismo año se presentan colecciones de objetos arqueológicos incaicos y el Museo de la Universidad de Quito contaba con piezas arqueológicas, de arte y de etnografía, vestuario y utilería inca y del Oriente ecuatoriano. La Arqueología tuvo un papel importante en la concepción de una cultura nacional moderna. Aportó a la definición de la identidad nacional.

Frente a la postura del blanqueamiento cultural, José Pablo Traversari, Director General de Bellas Artes, diserta sobre la intelectualidad de los aborígenes como fuente de inspiración para

el futuro y sobre la “expresión de un pensamiento regional superior en el arte azteca, incásico o indígena general de América” (Traversari, 1915, en Pérez, 1993, 1). Este discurso es coherente con un pensamiento americano idealista de la época, que propone a América Latina como un espacio ideal, si es reconstruido con sus características propias y específicas (Pérez, 1993). José Gabriel Navarro, director de la Escuela de Bellas Artes, Profesor de Historia del Arte y de Estética, considera que las producciones precolombinas son arte por su originalidad y por lo mismo, dan sentido al pensamiento nacionalista. El arte tiene una función social: debe estar vinculado con su medio y defiende el nacionalismo en el arte: el arte en América debe ser americano. Su enseñanza debe tener bases nacionales, inspiración propia, siguiendo su ambiente y su época (Navarro, 1912? en Pérez, 1993).

La Arqueología aportó sustento al pensamiento nacionalista. Estos basamentos idealistas y nacionalistas pudieron influenciar la visión del indígena de Camilo Egas. Entre 1915 y 1923, su pintura los tiene como protagonistas excluyentes, con sus danzas, sus rituales, sus costumbres y atavíos, ponchos, rebozos, fajas, collares, que aparecen incluidos en las imágenes como marcos de encierro, ornamentos y ambientaciones.

La crítica lo pondera por tratar temas nacionales y autóctonos de una manera nueva. Estas obras de temática indigenista iniciales lo convierten en el precursor del Indigenismo, que se desarrollará en las décadas de 1930 y 1940. Pero todas las etapas del indigenismo pueden encontrarse en la propia obra de Camilo Egas (Pérez, 1993).

Camilo Egas, viajero

Dentro de la producción plástica de Camilo Egas nos encontramos con otras dos etapas siguientes más referidas al tema del indio ecuatoriano. Egas viaja a Francia donde permanece entre 1923 y 1926. En París, tras conocer a Picasso, a Modigliani y a otros artistas, se replantea y cambia sus recursos y metodologías plásticas. Cambia radicalmente su lenguaje. Aborda la figura del indígena con cuerpos volumétricos, de factura tosca e irracional, abandonando todo preciosismo modernista (Svistoonoff, 2006). El contenido de las imágenes es crítico y de rechazo a las instituciones oficiales. En Europa, lo diferente puede generar una afirmación de lo propio.

Retorna a Quito en 1926. Junto con intelectuales jóvenes como Pablo Palacio, Guillermo Latorre, Jorge Reyes, Gonzalo Escudero entre otros, crea la Revista Hélice y abre la primera Galería de Arte siguiendo el ejemplo europeo. Su actividad fue resistida por el provincianismo quiteño, la situación económica ecuatoriana y la inercia mayoritaria a favor del status quo. Así es que Camilo Egas se embarca en 1927 hacia Nueva York con pasaporte diplomático. Allí entra en contacto con movimientos sociales y produce, hacia 1931, una pintura de denuncia, verdaderamente indigenista, antes que Eduardo Kingman y Diógenes Paredes.

Comienza su estadía en Nueva York dando clases como profesor particular de pintura y se instala cerca de Union Square y los subterráneos de la Calle 14. En 1929 inicia su relación con

la New School for Social Research (Nueva Escuela para la Investigación Social) en la que es contratado como el primer profesor de arte de la Institución. Fue el fundador de los Talleres de Arte y el director de ese Departamento entre 1935 y 1962, fecha en la que fallece.

En la New School conoce a José Clemente Orozco, de quien recibe influencias artísticas. En 1931 realiza su primera exposición individual en la New School con Pinturas de los Indios de Ecuador. En esa circunstancia, capta la atención del crítico de arte del New York Times, Eduard Alden Jewell, quien seguirá con entusiasmo la obra y la trayectoria de Egas desde este momento.

En 1932 crea en el subsuelo de la New School un mural en tela llamado *Festival Ecuatoriano*, con el tema recurrente de los indígenas, en sus rituales festivos. Este mural se inauguró al mismo tiempo que los de José Clemente Orozco y Thomas Benton. Los colores tierras y azules y la composición triangular se relacionan con características del arte y de la arquitectura inca. Los colores usados salen de arcillas coloreadas, que cuentan con componentes grasos propios para su fijación cuando son usados al fresco. Egas explica que la supervivencia de la obra es idéntica a la de la cerámica por tratarse de componentes minerales naturales sin adulterar, con los que sobrevivirá sin deteriorarse.

Se involucra con causas sociales y proletarias y de pensamiento progresista. Su pintura se compromete más con los desposeídos. Son obras de este período *Desocupados* (1932), *Trabajadores sin hogar* (1933) y *La Calle 14* de 1937. Las imágenes presentan un gran rigor compositivo. Los colores se acotan a tonos tierras; aparecen texturas y juegos espaciales.

En 1934 concluye dos murales más en la New School: *Cosecha Ecuatoriana* y *Cosecha Norteamericana*, realizados sobre lienzo como el "Festival". Sus protagonistas son campesinos retratados en forma monumental. La aglomeración de las figuras hace pensar en la influencia de Orozco (Svistoonoff, 2006).

En 1935 Egas es ya una figura en el ámbito del arte estadounidense. Para esa fecha ha realizado una cantidad de exposiciones individuales y colectivas y ha mostrado su ductilidad y apertura generando performances como la de la Biblioteca Pública de Nueva York, The Green Pastures. Ha ilustrado novelas; ha participado con obra en la muestra de Posters de la Galería Delphic Studios; integró el colectivo de artistas Contemporary Artist y ha recibido el honor de ser nombrado miembro de The Lower New York Art Council, siendo el único latino incluido en ese consejo.

El Mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de Nueva York de 1939

En 1938 el gobierno de Ecuador firma un documento en Nueva York para la participación del país en la Feria Mundial que tendría lugar en esa ciudad en 1939. Se establecía la

construcción de un Pabellón ecuatoriano dedicado a la promoción de exposiciones, productos comerciales y otras actividades relacionadas con el país y sus pobladores.

El Ministro del Exterior, Tobar Donoso, nombra al pintor Camilo Egas, “Comisionado de Bellas Artes” para la intervención de Ecuador en la Feria. El contrato firmado por Egas establecía la realización de dos obras murales para ser presentadas en el Pabellón de la Feria de Nueva York en 1939 y en la Exposición Internacional Golden Gate, que se realizaría en 1940 en San Francisco, Estados Unidos. Su trayectoria y el reconocimiento de la crítica, lo hacían el artista a elegir para representar a Ecuador. El mismo New York Times anunciaba la participación de Egas en la Feria, asistido por Eduardo Kingman y Bolívar Mena Franco, quienes habían sido convocados por concurso público. Los murales tendrían la función de mostrar aspectos del Ecuador y sus “atracciones típicas”, según el periódico en septiembre de 1938.

El Tema del Evento era “El Mundo del Mañana”, considerando el entusiasmo social surgido por los avances científicos y tecnológicos previos a la Segunda Guerra Mundial. Este hecho histórico hará cambiar esta visión en Ferias posteriores. La Feria fue inaugurada con la presencia de Franklin Roosevelt y el Pabellón de Ecuador por el Cónsul Durán Ballén, quien en su discurso de apertura hizo referencia a los sombreros de paja, al cacao y a los jugos de naranjilla sin referencia alguna a los murales ni a Camilo Egas (Barrera- Agarwal, 2010). El Cónsul escribe al ministro del Exterior que la obra arquitectónica, también diseñada por Egas con estructura de acero y estuco, con mural exterior, tuvo una buena acogida pero que el tema del mural interior debió haber sido más adecuado, causando molestia en la colonia ecuatoriana en Estados Unidos.

El mural tiene como figura dominante a una mujer india semidesnuda y descalza, acompañada con otros episodios de indígenas en estado de pobreza y atraso. Las autoridades y otros compatriotas temen que Ecuador sea visto y considerado según estas imágenes. Los bocetos y las fotos de autor anónimo de este mural se encuentran en la Biblioteca Pública de la ciudad de Nueva York.

El contrato entre Camilo Egas y el Gobierno ecuatoriano acordaba que el mural se realizaría en paneles removibles para luego, ser enviados a Ecuador. El tamaño del mural, 18,2 x 8,5 metros, hacen pensar que debió haberse pintado en un taller de grandes dimensiones en la ciudad de Nueva York. Los diplomáticos ecuatorianos deslindaron su responsabilidad sobre las imágenes del mural argumentando que no habían tenido acceso a la obra con anticipación. Esperaban una producción visual que favoreciera la promoción turística del país y el comercio de productos con rentabilidad para particulares (Barrera- Agarwal, 2010)

Acompañan a la monumental imagen femenina del mural, indígenas ligados al cultivo de la tierra en un suelo árido y montañoso, con mazorcas secas y caídas en primer plano. La figura de la mujer es muy potente, rodeada de hombres, otras mujeres y niños. Sus rostros revelan la dureza de sus vidas y su soledad. Algunos siegan el trigo; otros transportan atados colgados de sus frentes. Aparecen el ganado, los tejidos con telar y hay alusiones a la actividad minera. Solo otros dos grupos que flanquean a la mujer central, no se corresponden con el sentimiento

general de la obra: a la derecha hay un conjunto de hombres en actitud de protesta y a la izquierda, dos niñas con una canasta, que trazan dibujos en la tierra. El New York Times entrevista a Egas, quien expresa: "(El Mural) quiere simbolizar no solo el pasado y el presente, sino el futuro del Ecuador. He intentado mostrar todas las variadas actividades del Ecuador, la cosecha de productos, la minería, los tejidos y demás. No hay especial significado en la mujer india que domina el mural. Ella simplemente representa al Ecuador y a nuestro ancestro indio"⁴.

Al momento de esta realización para la Feria no había un antecedente semejante en el arte ecuatoriano. Por otra parte, Egas ya había pintado otros murales y obras con evocaciones surrealistas y con una estética de denuncia. Paradójicamente, frente a las críticas valorativas recibidas por la participación de Egas en la Feria, no existe ningún documento oficial ecuatoriano que mencione el mural ni que lo haya registrado en fotografías. Sin embargo, la Enciclopedia Americana coloca a Camilo Egas a la altura de Diego Rivera y de José Clemente Orozco.

En 1940 las autoridades de relaciones exteriores ecuatorianas le retiran a Egas su pasaporte diplomático con el que había viajado desde su primera salida al extranjero para formarse. Tuvo que viajar a Cuba para conseguir otro, común, y una nueva visa para residir en Estados Unidos. El gobierno ecuatoriano cancela la participación del país en la Feria de 1940. De esta forma, se abandona tanto el Pabellón como el mural de Egas, Kingman y Mena Franco y demás objetos que se encontraban allí.

El Comisionado de la Feria intenta por todos los medios a su alcance que Ecuador responda por su patrimonio, ya que el convenio de participación en la Feria contemplaba claramente la demolición de los pabellones extranjeros para el emplazamiento de un parque público. Camilo Egas se encontraba imposibilitado de intervenir, relevado de su cargo, para preservar la obra. No habiendo recibido respuesta, es de suponer que el mural fue destruido en la demolición del Pabellón en el año 1941 (Barrera-Agarwal, 2010).

El mural de Egas, Kingman y Mena Franco no figura en el patrimonio artístico ecuatoriano ni materialmente ni bajo ninguna otra forma de registro.

Conclusión

La Modernidad es conflictiva, contradictoria, es un tiempo "histórico confuso, desorientado y de transición" (Handelsman, 2002, 51). El Modernismo es la expresión del conflicto social, político y cultural de la crisis de fin de Siglo XIX y los lenguajes artísticos se subordinan a esas necesidades. "Lo que se considera hoy modernidad en Ecuador...tiene sus orígenes en el modernismo, que, pese a sus orígenes elitistas, abrió nuevos derroteros" en el intento de liberarse de su pasado colonial (Handelsman, 2002, 57).

⁴ *Art of Egas sets motif for Ecuador*. New York Times 12 de junio de 1939, en Barrera-Agarwal, M.H (2010, 10)

Desde algunos sectores, puede hablarse de una identidad paradójica: “tener sangre india y mestiza y querer ser culturalmente blancos...los modernistas (vivieron) intensamente la subyugante antítesis de la sangre y de la cultura”, antítesis que se extiende a la política y a la economía (Arias Michelena, 1981, en Handelsman, 2002, 189).

El artista moderno ecuatoriano opuso resistencia al utilitarismo y mercantilismo dominantes. Encarnó en simultaneidad una identidad idealista y contestataria. Fueron ellos los que iniciaron una nueva concepción del arte y de la función del artista. Entre las paradojas de la Modernidad ecuatoriana se encuentran también las siguientes: los jóvenes modernistas ecuatorianos lucharon contra los planteos capitalistas, sosteniéndose en valores anacrónicos y elitistas. También Camilo Egas los sostuvo en sus comienzos como precursor indigenista.

Quienes se rebelaban contra la cultura imperante pertenecían a estratos sociales altos y medios, a los que atacaban precisamente. Así se hace patente la afirmación de Renato Poggioli: un arte de Vanguardia (ruptura) sólo es posible dentro de una sociedad burguesa (Poggioli, 1964). La burguesía capitalista es la condición de posibilidad de la existencia de las vanguardias. Pero tradición y ruptura coexisten y el Modernismo se extiende porque no hay procesos de cambio inmediatos en el gusto vigente ni en las tendencias políticas. Handelsman atribuye a esta época moderna los rasgos siguientes: Conocimiento, vago; conciencia, incompleta; y resistencia a sus avances.

En el transcurso de su producción artística, Egas fue cambiando sus influencias dominantes y su lenguaje plástico, cuidando con atención sus procesos internos. Su obra y su trayectoria siguieron por expresiones consideradas surrealistas hasta llegar al expresionismo abstracto para volver nuevamente al tema del indio ecuatoriano. Los conflictos con el gobierno de su país, entre otros motivos, lo mantuvieron alejado pero sin abandonar la temática de las etnias del Ecuador.

En 1956 regresa a Quito para exponer en el Museo de Arte Colonial de esa ciudad: La muestra fue auspiciada por La Casa de Cultura Ecuatoriana, estando en la presidencia de la entidad el Doctor Benjamín Carrión. Corrían otros aires. “Era un pionero, un mito más de la nueva identidad” (Svistonoff, 2006, 9).

Referencias

- Anónimo. (1917). *El Criollismo de Egas, C.* Quito: Fondo Documental Camilo Egas.
- Barrera-Agarwal, M.H. (2010). En busca del Mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939. *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, 1(31), 79-102.
- Barrera-Agarwal, M.H. (2010). La Saga Neoyorkina de Camilo Egas. En *Ilustres ecuatorianos en los Estados Unidos* (p. 11-31). Cuenca: Universidad Espíritu Santo.
- Calinescu, M. (1987). *Cinco Caras de la Modernidad*, Durham: Duke University Press.

- Handelsman, M. (2002). El Modernismo en el Ecuador y América. En Julio Pazos Barrera (coord.). *Historia de las literaturas del Ecuador. Volumen 4*. Quito: Universidad Andina Simón. Corporación Editora Nacional.
- Ibarra, H. (1999). Intelectuales indígenas, neindigenismo e indianismo en el Ecuador. *Ecuador Debate*, 48 (Diciembre), 71-94. Recuperado de www.flacsandes.edu.ec
- Paz, O. (1969). *Cuadrivio*. México: Joaquín Moritz.
- (1974). *Los hijos del limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez, T. (1993) Apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923). En Alexandra Kennedy Troya (ed.) *Artes "académicas" y populares del Ecuador*, 143-164. Quito: Abya-Yala/ Fundación Paul Rivet.
- (2004). Raza y Modernidad en Las Florista y El Sanjuanito de Camilo Egas. En Ximena Sosa-Buchholz y William F. Waters (comp.) *Estudios Ecuatorianos. Un aporte a la discusión*. (157-165). Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Poggioli, R. (1964). *La Teoría del Arte de Vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Suárez, C. R. (2001). El racismo en el Ecuador Contemporáneo- Entre la Modernidad y el Fundamentalismo étnico. Fundación de Investigaciones Andino Amazónicas (FIAAM). Recuperado de <http://repositori.unm.edu>.
- Svistoonoff, N. (2006) *Tras las huellas de Camilo Egas*. (Tesis doctoral, Quito: Universidad Central de Ecuador).