



# El barroco en el Arte latinoamericano como parte del proceso de la Modernidad.

## The Baroque in Latin American Art as part of the process of Modernity.

Carlos Laramurillo Vargas

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 02/2017

Fecha de aceptación: 05/2017

### Resumen:

Se analiza el proceso del Ethos barroco, planteado por el filósofo Bolívar Echeverría como, herramienta de supervivencia ante el modelo de modernidad impuesto por Europa a manera de mediadora entre conquistadores y conquistados, donde la iglesia establecerá sus propios espacios y generará durante varios siglos una expresión cultural, en el Ecuador manifestada mediante el arte barroco en todos los campos, esta herencia, volverá a estar vigente en el siglo XX, cuando tendrá la influencia del Movimiento Muralista Mexicano, de estas vertiente, más el indigenismo latinoamericano, surgirá el Realismo Social Ecuatoriano, convirtiéndose en el movimiento más importante en nuestro país. De aquí se tomará una obra trascendental: los guandos de Eduardo Kingman, para ser analizada en su expresión plástica y explicando parte de su carga connotativa a través del Ethos barroco.

**Palabras clave:** Ethos barroco, modernidad, expresionismo, muralismo, indigenismo, plástica.

### Abstract:

Bolivar Echeverría suggests the “Baroque Ethos” as a survival tool before modernity forced by Europe. It is analyzed as a way of negotiation between conquerors and conquered, where catholic church established its own spaces and, throughout some centuries, generated in Ecuador a cultural expression, displayed in Baroque art. This heritage appears once again in the 20th century in the influence of Mexican Muralists Movement, Latin American indigenists and the arise of Ecuadorian Social Realism. This article analyzes Eduardo Kingman’s painting Los Guandos and explains part of its meaning with the concept of the Baroque Ethos.

**Key words:** Ethos barroco, modernity, expressionism, muralism, indigenism, plastic.

### Autor:

Máster Carlos Laramurillo Vargas (Quito, 1969). Técnico en Diseño Gráfico, Licenciado en Publicidad (UTE) y Magíster en Estudios del Arte (UCE). Docente de la Universidad Internacional del Ecuador (UIDE), artista visual con exposiciones individuales, colectivas y salones nacionales en Ecuador, Perú, Colombia, Argentina, México y la India, además de Gestor Cultural.

El complejo sistema barroco en los territorios sudamericanos tuvo especial vigencia en los siglos XVI y XVII pero perduraría por un largo periodo, no solo por el distanciamiento de España que dejaría a la iglesia el encargo de perpetuar la herencia monárquica dentro de su incipiente *modernidad*, sino también por la peculiar identificación cultural que logró conformarse, el filósofo Bolívar Echeverría (2000) enfrenta este tema mediante su *ethos* barroco<sup>1</sup>.

El *ethos* barroco no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida, ser una plataforma de salida en la puesta en juego con que la vida concreta de las sociedades que afirman su singularidad cultural planteándola al mismo tiempo como absoluta y como evanescente. (p. 48).

Echeverría hace una clara referencia a nuestra América, al tratar el proceso de desarrollo de estas sociedades que reafirman sus elementos culturales, elaborando un molde que representa el aglutinamiento de varios grupos sociales herederos de la conquista española todavía latente. Al poco tiempo de la conquista en los territorios de Quito se establece la Compañía de Jesús, acompañada de todo lo que significaba el mundo moderno europeo, dominado por la presencia del “hecho capitalista”, también definido por Bolívar Echeverría (2011): “... por un conflicto permanente entre la dinámica de la “forma social-natural” de la vida social y la dinámica

de la reproducción de su riqueza como “valorización del valor””. (p. 90). Este enfrentamiento provocará interminables momentos en que la segunda subsumirá y sobretodo que sea beneficiada por la “forma social-natural”.

### **La herencia del Barroco en el territorio sudamericano y el surgimiento de una potencia cultural.**

Ya con un sistema de *modernidad* claramente implantado en la América del Norte, hacia el sur se forjarían otros procesos, aunque con características distintas, sus aportes serían de limitada importancia, con excepción de los pertenecientes a la cultura barroca, la que continuaba desarrollándose, más específicamente en el ámbito artístico, siendo todavía amplio y diverso. Aquel espacio y tiempo no fueron el campo adecuado para forjar un concreto futuro continental. Echeverría (2011) lo aclara: “... la modernidad barroca, configurada en el continente americano durante los siglos XVII y XVIII. Pretendiendo “modernizarse”, es decir, obedeciendo a un claro afán de abandonar el modelo propio y adoptar uno más exitoso en términos mercantiles.” (p. 221). Pero los modelos posibles de ser adoptados eran: el anglosajón con resultados más óptimos y el que provenía de España relacionado con el autoritarismo ilustrado francés. De estas perspectivas lejanas surgiría el afán de las élites de la sociedad sudamericana de construir estados y naciones, mas la herencia barroca permanecería insertada tanto en lo concreto como en lo imaginario.

Dentro del continente americano surgía una nación que se debatía en la disyuntiva entre la búsqueda de un lugar dentro de la modernidad y el de responder ante el resto del continente afín que buscaba salir todavía de un desgastado sistema de implantaciones extranjeras. Esa nación era México, ancestral y extensa región que durante los siglos XIX

<sup>1</sup> Bolívar Echeverría fue un filósofo riobambeño que plantea posibles respuestas a problemas filosóficos y sociales mediante su crítica a la *modernidad capitalista*, además explica que el hombre contemporáneo está inmerso en desventaja con este proceso, aunque hay una manera de modificar la experiencia del individuo y que también corresponderá a una estrategia para contrarrestar los efectos negativos de una entidad hegemónica tanto en el campo social como económico, esta es conocida como el *Ethos* y plantea la existencia de cuatro tipos: *Ethos moderno*, *Ethos romántico*, *Ethos clásico* y el *Ethos barroco*. Echeverría E. Revista de Filosofía “Sophia”, Quito-Ecuador. No. 2/2008. [www.revistasophia.com](http://www.revistasophia.com) <http://www.flacoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethosbarrocoylosindios0.pdf>

y XX se debatía en pugnas independentistas y civiles, mas siempre teniendo como uno de sus ideales afirmar su identidad. Guillermo Gómez (2002) analiza este cambio de siglo: “Hacia 1890, con la incorporación estructural de la región al mercado capitalista mundial, y en el entorno de las *belles époques* criollas, hay un clima -sobre todo entre la intelectualidad modernista- favorable al modelo de apropiación cultural.” (p. 135). El autor nos relata el deseo de los intelectuales modernistas por adueñarse de modelos culturales europeos, aunque manteniendo una base en su propia tradición e historia, en donde el criollismo y el indigenismo serían poderosas fuerzas que se unirán de forma aparente en el inicio del siglo XX, motivados básicamente por empeños nacionalistas y políticos, afianzado el surgimiento del proyecto pictórico más importante de Sudamérica: el Movimiento Muralista Mexicano, fundamentado en el denominado *realismo social* que fue un trascendente proceso cultural, muy relacionado con el *indigenismo* con sus manifestaciones literarias, plásticas y sociales desarrolladas básicamente en las naciones poseedoras de una gran población indígena: Bolivia, Perú, Ecuador y México. La conexión con el *expresionismo*<sup>2</sup> venía generándose en Latinoamérica como una gran oleada artística iniciada en México. Ángel Rama (1998) explica estas relaciones y sus cambios:

Es en 1911 la revolución mexicana que inicia los sucesivos sacudimientos político-sociales a la búsqueda de un nuevo orden, todavía controlados por la acción de fuerzas internas que

procuran dar expresión a la estructura socio-económica que se había formado en el cauce de la mencionada modernización. (p. 83).

La educación popular, el nacionalismo y el socialismo serían los pilares para construir una sociedad mexicana para el siglo XX, siendo considerado el intelectual José Vasconcelos como el artífice de los cambios culturales que progresivamente se establecieron, contando siempre con el apoyo del gobierno de turno. El arte resurgiría fortalecido de este proceso, teniendo tres grandes nombres dentro del movimiento: Diego Rivera, que completó su formación plástica en Europa, teniendo además una relación muy estrecha con las vanguardias de principios del siglo XX; José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros con planteamientos pictóricos similares aunque sustentando siempre sus características individuales. Ellos estuvieron muy cerca de los momentos revolucionarios mexicanos, estructurando un profundo núcleo desde las raíces de la cultura popular mexicana hasta la concepción de un estilo artístico monumental tanto didáctico como político.

### **El Realismo Social Ecuatoriano y su relación con el Muralismo Mexicano**

La plástica en el Ecuador llegará a consolidarse tardíamente, en referencia a lo que ocurría en Europa, que al finalizar el siglo XIX estaba siendo sacudida por una oleada de movimientos de ruptura artística. A nuestro país llegarían estas nuevas ideas de manera filtrada y desfasada hasta el surgimiento del movimiento más importante en el arte nacional, el *Realismo Social Ecuatoriano*, al que el crítico Hernán Rodríguez Castelo (1993) hace una puntual referencia: “Pero más que realismo era expresionismo” (p.122). El artista pinta, no como la realidad es, sino más bien como él la percibe y el lenguaje plástico es la manera de expresarlo, pero

---

<sup>2</sup> El *Expresionismo* como vanguardia nace en Alemania en 1905, con antecedentes de Vincent Van Gogh y Edvard Munch. El historiador del arte, Ernst Gombrich, (2012) analiza el apareamiento de esta vanguardia con uno de sus representantes: “Pero Munch podía replicar que un grito de angustia no es bello, y que sería insincero no mirar más que el lado agradable de la vida. Los expresionistas sintieron tan intensamente el sufrimiento humano, la pobreza, la violencia y la pasión que se inclinaron a creer que la insistencia en la armonía y la belleza en arte solo podían nacer de una renuncia a ser honrado”. (p. 368).

no se pudo llegar a este punto de primera mano, Rodríguez Castelo cuestiona el camino por el que se accedió al *expresionismo*:

Pero los jóvenes artistas ecuatorianos de los años treinta no llegaron al Expresionismo alemán directamente –eso habría sido estupendo–: hubo una mediación latinoamericana. En el México de la revolución, varios artistas habrían hecho de la pintura un acontecimiento revolucionario: un eficaz instrumento de adoctrinamiento popular (Rodríguez Castelo, 1993, p. 123).

A diferencia de otros países de Sudamérica que no recibieron mayor influencia artística mexicana, nuestro país la asimiló de una forma más esquematizada y hasta politizada, en su afán de buscar algo propio también tomó al indio como motivo temático y no como sujeto representativo. El movimiento indigenista surge en los treinta, con mucha fuerza además de perdurar más tiempo a consecuencia del apareamiento de una gran generación de pintores y literatos, auspiciados por la Casa de la Cultura, con su fundador Benjamín Carrión, quien buscó en el indigenismo formas de manifestaciones visuales más auténticas y cargadas de una poderosa fuerza expresiva, para lo que debió planificar un extenso discurso propio<sup>3</sup> en donde el indio se erige como el referente más notorio de lo local, era un momento propicio para exponerlo, siendo esta la función perfecta para la representación plástica, consiguiendo apartarlo como grupo social.

3 En el catálogo *Umbrales del Arte en el Ecuador*, el historiador José Alfredo Llerena (2004) relata este hecho: “El discurso fundamental se basaba en la imagen del indio buscando un espacio social. La pintura ecuatoriana del siglo XX habla del predominio del indio en la pintura, cuando comenta una serie de manifestaciones que corroboran el auge de un sentimiento de lo propio, localizado en las primeras décadas del siglo”. (p.38).

Su construcción se elaboró bajo los parámetros de la visión capitalista, limitándolo, naturalizándolo y volviéndolo icono no reivindicativo.

Los artistas ecuatorianos más representativos de la última etapa del movimiento del Realismo Social Ecuatoriano fueron Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín, quienes personificaron los aspectos más notables de todo este periodo, en especial el *expresionista*, con diferentes espectros, sin dejar de lado nuestra herencia barroca, guardando una estética característica y evitando desbordarse en otras aventuras vanguardistas alejadas de los parámetros del movimiento vigente en nuestro país.

### **El *Ethos barroco* como entrada para decodificar la obra “Los guandos” de Eduardo Kingman.**

En esta pintura, Kingman ya alcanza una etapa de solidez dentro del periodo del realismo social ecuatoriano. El artista conocía bien la geografía ecuatoriana, marcada en su memoria por las exigencias laborales de su familia, posteriormente en su juventud fue testigo de una especie de *apartheid*<sup>4</sup>, manifestado en la segregación social del indio y del campesino, tanto en la serranía como en la costa ecuatoriana, en parte esto se ve plasmado en esta obra, también Hernán Rodríguez Castelo (1993) hace una descripción amplia de la pintura:

En “Los guandos” todo contribuye al efecto sobrecogedor: la composición -que enlaza, con movimiento helicoidal tortuoso y torturado, la

4 Bolívar Echeverría (2000) considera el *apartheid* como una estrategia dentro del proceso posterior a la conquista: “el *apartheid* – la arcaica estrategia de convivencia intercomunitaria que se refuncionaliza en la situación colonial moderna – habría tenido en la España americana el mismo fundamento que en Asia o África, de no haber sido en las condiciones muy especiales en las que se encontraba la población de los dominadores españoles, las mismas que le abrieron la posibilidad de aceptar una relación de interioridad o reciprocidad con los pueblos “naturales” (indígenas y africanos) en América.”(p.53).





"Los Guandos". Kingman, E. 1941, 1,50m x 2m, óleo sobre lienzo. Museo Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Fotografía: Carlos Laramurillo V.

mano que empuña el acial con el grupo de cargadores en penoso avance-, el dibujo –los rostros, resignados; uno, absorto; el caballo, poderoso, escultórico, como insensible símbolo de poder– el color, con el poncho rojo del mayoral, restallante como su látigo, y el juego, triste, de grises y ocre, la atmósfera –se siente la tempestad inminente-. (p.129).

Se analiza la figura inicial de la composición, representando al mayoral sobre el caballo azotando a los indígenas, la postura de espaldas y escondiendo su rostro, lo que se puede abordar mediante el concepto del *apartheid* de Echeverría (2000) para tratar el problema del código comunicativo entre dominador y dominado con la supremacía casi imperceptible de

la identidad de una de ellas “A tal grado la presencia del otro trae consigo una amenaza para la identidad y con ello para la inexistencia mismo de la persona” (p.54). Por tanto existe la posibilidad de que la faz del jinete no sea mostrada ya que sus rasgos podrían ser similares a los demás personajes, quienes llevan en sus hombros el enorme peso de la carga atada en los *guandos*, caminando por los difíciles senderos de la serranía, mientras que el dominador dirige desde lo alto de equino que tampoco muestra su cabeza, los planos de privilegio se han reservado para rostros desfigurados por el esfuerzo inhumano más el licor que sustituye muchas veces al alimento y al calor. La composición, que inicia con la blanca grupa del caballo, da dinamismo al conducir a todos los personajes en espiral descendente hasta concluir con un indígena cuyas manos en hipérbole

visual terminan en una fútil postura de oración. La cromática es enriquecida con colores que iluminan por momentos los ponchos sobre las sombras que empiezan a caer, anunciando una tormenta amenazante desde las montañas entrecortadas.

El *Ethos* barroco se desenvuelve entre lo que está visible y lo que se desea ocultar, también forma parte y se complementa con los demás *Ethos*, siendo este instante cuando se encuentra la concatenación con el *barroco* como estilo artístico. Será consistente deducir que el arte barroco Latinoamericano se produjo en un crisol de conflictos temporales dentro de la herencia del mestizaje y el indigenismo latentes en nuestro continente.

### **Bibliografía.**

- Echeverría, B. (2000). *La Modernidad de lo Barroco*. (Segunda ed.). México D.F: Ediciones Era S.A. de C.V.
- Echeverría, B. (2011). *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Echeverría, B. Revista de Filosofía "Sophia", Quito-Ecuador. N° 2/ 2008. [www.revistasophia.com](http://www.revistasophia.com)
- Gombrich, E. H. (2012). *La Historia del Arte*. Nueva York: Phaidon Press Limited.
- Gómez, G. (2002). *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano* (Primera ed.). México, D.F.: Océano de México, S.A. de C.V.
- Pastor, M. (1994). *Criollismo, Religiosidad y Barroco*. México DF: Ediciones Era, S.A. de C.V.
- Rama Ángel. (1998). *La Ciudad Letrada*. Montevideo: ARCA S.R.L.
- Rodríguez Castelo, H. (1993). *Panorama del Arte* (Vol. 1). Quito: Casa de Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
- S/A. (2004). *Umbrales del arte en el Ecuador*. Recuperado el 18 de enero de 2017, de Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética: <https://es.scribd.com/doc/35156935/CATALOGO-UMBRALES-DEL-ARTE-EN-EL-ECUADOR>