



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte

Análisis crítico de la praxis artística de Nelson
Román. Décadas de 1969 y 1979

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Magíster
en Estudios del Arte

Autora:
María Gabriela Aguilar Aguilar
CI: 1104369390

Correo Electrónico: mgaguilar20@gmail.com

Director:
Paúl Sebastián Martínez Roldán (M.A)
CI: 0104012471

Cuenca, Ecuador

06-12-2021



Resumen:

El presente trabajo de tesis está dirigido al análisis crítico de la praxis artística de Nelson Román, quien junto a su grupo Los Cuatro Mosqueteros irrumpen la plástica ecuatoriana con nuevas propuestas visuales. De esta manera se realizó en primera instancia una investigación histórica para comprender el contexto social, político, económico y cultural del Ecuador entre los años 1930 y 1970, para de esta forma comprender los cambios de estéticas y discursos que promueve sus pinturas.

Al mismo tiempo fue necesario emplear un análisis aproximativo del discurso presente en el lenguaje visual de sus obras, donde la semiótica y la hermenéutica mediaron como un puente para el análisis del conjunto de códigos que devienen de la posición social e ideológica del artista.

Asimismo, se realizó el levantamiento de sus creaciones de manera cronológica, para luego realizar un análisis crítico, iconográfico e iconológico de su praxis artística, en el que se extrajo los trazos y símbolos más recurrentes para su interpretación. De igual modo se intentó remarcar el universo simbólico, estético e ideológico en su relación con el color y recursos gráficos y estéticos usados por el artista para componer su lenguaje tanto de ruptura como de acercamiento a lo primigenio, teniendo como base su estilo feísta y figurativo en el que trata de conceptualizar las ideas de resistencia, autenticidad e ironía.

Palabras Claves: Nelson Román. Neofiguración. Resistencia. Indigenismo



Abstract:

This thesis work is aimed at the critical analysis of the artistic praxis of Nelson Román, who together with his group Los Cuatro Mosqueteros burst into the Ecuadorian plastic arts with new visual proposals. In this way, a historical research was carried out to understand the social, political, economic and cultural context of Ecuador between 1930 and 1970, in order to understand the changes in aesthetics and discourses promoted by his paintings.

At the same time, it was necessary to use an approximate analysis of the discourse present in the visual language of his works, where semiotics and hermeneutics mediated as a bridge for the analysis of the set of codes that derive from the social and ideological position of the artist.

Likewise, a chronological survey of his creations was carried out, to then perform a critical, iconographic and iconological analysis of his artistic praxis, in which the most recurrent traces and symbols were extracted for their interpretation. Likewise, an attempt was made to highlight the symbolic, aesthetic and ideological universe in his relationship with color and graphic and aesthetic resources used by the artist to compose his language of rupture as well as of approach to the primitive, having as a base his ugly and figurative style in which he tries to conceptualize the ideas of resistance, authenticity and irony.

Keywords: Nelson Román. Neofiguration. resistance. Indigenismo



Índice de Contenido

AGRADECIMIENTO	8
DEDICATORIA	9
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I. ANÁLISIS DEL CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO Y CULTURAL EN EL ECUADOR, 1930-1970.....	12
1.1. Marco histórico, sociopolítico y cultural del Ecuador (1930-1970).....	12
1.2. El marco político-estético en el Ecuador, décadas del 60 y 70.....	21
1.3. Realismo social e indigenismo: el imaginario de la identidad ecuatoriana en el arte	28
1.4. El poder de las instituciones en el arte ecuatoriano 1960-1970.....	36
CAPÍTULO II. NELSON ROMÁN	45
2.1. La vida artística de Nelson Román.....	45
2.2. El colectivo pictórico <i>Los Cuatro Mosqueteros</i> y su propuesta pictórico-política que resalta la figura de Nelson Román en los años 60 y 70.....	56
2.3 Levantamiento de las obras de Nelson Román entre los años de 1969 y 1979..	64
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LA OBRA DE NELSON ROMÁN	79
3.1. Análisis semiótico de las obras de Nelson Román	79
3.2. Análisis crítico del discurso de la obra de Nelson Román 1969-1979.....	90
3.2. Estudio iconográfico e iconológico de la obra de Nelson Román, 1969-1979..	101
CONCLUSIONES	107
RECOMENDACIONES	109
Bibliografía	110

Índice de Imágenes

Figura 1. Nelson Román en su estudio	46
Figura 2. Nelson Román en el museo Muñoz Mariño, al fondo la obra El Dorado	54
Figura 3. Los Cuatros Mosqueteros: Román, Iza, Unda y Jácome	56
Figura 4. Imagen del Grupo Van (1968).....	60
Figura 5. Nelson Román en la exposición en el Museo Muñoz Mariño. Quito 2019	64
Figura 6. Transportadores	63
Figura 7. Comerciante.....	64
Figura 8. Músicos.....	65
Figura 9. Feria del Salto.....	66
Figura 10. Chachapoyas.....	67
Figura 11. Sin título.....	68
Figura 12. Sin título.....	¡Error! Marcador no definido.
Figura 13. Sin título.....	70
Figura 14. Sin título.....	71
Figura 15. Mural	72
Figura 16. Serie de la violencia	73
Figura 17. Serie de la violencia	74
Figura 18. Miedo. Serie de la Violencia.....	75
Figura 19. De la serie de visiones de locura, amor y muerte	76
Figura 20. De la serie Huayrapamushcas.....	77
Figura 21. No tendrán que temer ni los temores de la noche, ni las flechas que vuelan durante el día, ni la peste que camina en las sombras, ni la epidemia que al medio día le arrastra.....	78



Cláusula de Propiedad Intelectual

María Gabriela Aguilar Aguilar, autor/a del trabajo de titulación "*Análisis crítico de la praxis artística de Nelson Román. Décadas de 1969 y 1979*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 06 de diciembre de 2021



María Gabriela Aguilar Aguilar

C.I.: 1104369390



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

María Gabriela Aguilar Aguilar, en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "*Análisis crítico de la praxis artística de Nelson Román. Décadas de 1969 y 1979*", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 06 de diciembre de 2021



María Gabriela Aguilar Aguilar

C.I: 1104369390



AGRADECIMIENTO:

A Dios, porque fue quien me sostuvo y me brindó la fortaleza para continuar con mis sueños.

A mis queridos papitos, soy quién soy por ustedes, porque sus cuidados y apoyo están siempre conmigo.

A mi querido esposo, por su apoyo incondicional, porque fue quien me alentó en todo momento, su amor absoluto hacia nuestra familia fue mi fuente inspiración para continuar adelante.

A mis hermanos, porque su empuje y acompañamiento estuvo presente en este proceso de profesionalización.

A mis queridas amigas, Estíbaliz y Verito, en ustedes encontré una hermosa amistad, la cual me acompañó desde el inicio de la maestría, ruego a Dios continuar cultivando nuevos sueños junto a ustedes.



DEDICATORIA:

Dedico este trabajo a la luz de mis ojos, a la esencia de mi alma, a las alas que me hacen volar por mundos de sueños e ilusiones, mis eternos acompañantes en la aventura de la vida.

A ustedes mis amores.

Sophy, Isa y Jhon



INTRODUCCIÓN

En el Ecuador, el período comprendido entre los años 1960 y 1970 significó una revolución dentro de la palestra artística y cultural del país. Está claro que existió una interpelación, e incluso reinterpretación, sobre las corrientes literarias y pictóricas que en ese entonces marcaban las pautas de los escenarios culturales y sociales del país. Quizás fue esto lo que produjo un distanciamiento marcado por varios grupos de jóvenes artistas que promovían discusiones en torno a la pérdida de la naturaleza crítica y denunciante que en un inicio había instaurado el indigenismo, y a la vez buscaban una participación más activa en la escena pública, construyendo propuestas estéticas y culturales más comprometidas y participativas con la realidad política y social de los sectores marginales.

En esta gran discusión sobre la “alta” cultura y la “baja” cultura, algunos artistas de esta época anhelaban salirse de la línea tradicional de la figura preconizada del indígena, propendiendo hacia un camino más contemporáneo que se alineara a los actuales procesos políticos y sociales, sobre todo, viéndolo bien, querían generar nuevos lenguajes pictóricos con enfoques de concepciones estéticas diferentes, en los que la libertad del artista primara sobre cualquier dictamen ideológico.

Siendo esto así, emergen grupos artístico-revolucionarios que cuestionan este contexto y que sientan las bases de una forma de concebir el arte desde la rebelión y la iconoclasia. Uno de estos colectivos fue *Los Cuatros Mosqueteros*, grupo artístico ecuatoriano conformado por Nelson Román, Ramiro Jácome, José Unda y Washington Iza. Estos artistas, desde una postura beligerante y anti-sistema propusieron un arte irreverente, más experimental, en que la transformación (resignificación) de la figura humana fue su carta de presentación.

Con estos antecedentes, este trabajo de investigación se dirige al análisis de la praxis artística de uno de los integrantes de Los Cuatros Mosqueteros, el artista Nelson Román, que para la autora es quien más destaca dentro de la reforma de propuestas artísticas, con una producción de un estilo transformador



y muy contemporáneo dentro de su época. La obra de Nelson Román, pues, muestra una metamorfosis expresiva, cargada de gran y potente simbolismo que busca incitar distintas emociones en las multitudes, sean estas por sus temáticas sugerentes o por la construcción de las formas visuales con una gran carga estética y colorida; lo que conduce, sin lugar a dudas, a un campo de reflexión que propicia vislumbrar y apreciar el arte de Román como una propuesta estética que sale de las fronteras de lo reincidente, buscando ser generadora de nuevos conocimientos sobre transformaciones del arte y el campo histórico cultural.

De esta manera, para explicar la importancia de práctica artística de Nelson Román el presente trabajo de titulación se divide en tres partes. En la primera se hace un análisis del contexto sociopolítico y cultural en el Ecuador entre los años 1930-1970. Aquí, a más de estudio histórico, se abordará temáticas como el realismo social y el indigenismo en el Ecuador que son esenciales y definitorios para entender el marco estético desde el que bebe el artista Román.

En el segundo capítulo, se conocerá la vida artística de Nelson Román; centrado sobre todo en el colectivo pictórico *Los Cuatro Mosqueteros* y su propuesta pictórico-política que resalta la figura de Nelson Román en los años 60 y 70. El capítulo final propone, de manera sintética, el levantamiento de las obras más significativas de Nelson Román entre los años de 1969 y 1979.

Para finalizar, en el último capítulo se propone un análisis semiótico iconográfico, y discursivo de la obra del artista Román, que nos conduce, pues, a una revisión crítica de la obra de este prolífico creador; sobre todo analizaremos algunos de los paradigmas discursivos que desencadenan su obra y que permiten la multiplicidad de interpretaciones propias de una obra tan polisémica como la suya. Para ello nos centraremos en tres grandes aspectos patentes en su discurso estético. Por un lado (este tema es casi axiológico a todo su esquema representacional, no solo de los años 60 y 70), y por otro analizaremos la violencia epistémica que su obra confronta y demuestra.



CAPÍTULO I. ANÁLISIS DEL CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO Y CULTURAL EN EL ECUADOR, 1930-1970

1.1. Marco histórico, sociopolítico y cultural del Ecuador (1930-1970)

Para aproximarnos a las particularidades socio-políticas del Ecuador en la década del treinta, antes es necesario reflexionar sobre tres de los hechos que marcarían a sangre y fuego a estas generaciones de artistas y que serían parte del germen para el realismo social y las diferentes posturas estéticas e ideológicas que se asumirían después. El primer momento está dado por los rezagos de la Revolución Liberal de Eloy Alfaro (1885-1912), ya que por este movimiento social y político el país entra en un proceso de modernización y crecimiento que para el arte se patentizó en la apertura, en 1904, de la Escuela de Bellas Artes del Ecuador, cerrada tras la muerte de García Moreno, en 1875 (Pérez, 2018).

Mucho de lo que se hizo en arte a inicios del siglo estuvo influenciado por la Escuela de Bellas Artes, según lo ha visto Pérez (2012). De igual manera, en lo económico el Liberalismo tuvo sus cimas en la producción pre-capitalista de materias primas en los años 30 del siglo XX, y en la eclosión de la burguesía comercial, en su mayoría conformada, según Rodríguez Castello (1988) por la “oligarquía agroexportadora de Guayaquil y la terrateniente de la sierra” (p. 7). Esto, sin lugar a duda agrava la situación, ya precaria y colonialista del indígena en la sierra, el cholo, el montubio y el afrodescendiente en la costa. En torno a esto surgen dos libros fundamentales que describen, relatan y reflexionan en torno a este tipo de relaciones verticales de dominio social: *El indio ecuatoriano* (1922), de Pío Jaramillo Alvarado y *El montuvio ecuatoriano* (1937), de José de la Cuadra. Por su parte, en pintura es de este período la etapa realista y de denuncia estética e ideológica con los precursores de lo que será el realismo indigenista, una de las corrientes con las que América Latina iría a vivificar la carga moralmente dolorosa de los pueblos oprimidos. Las obras de Pedro León, Pedro Rendón, Víctor Mideros, Enrique Gómez Jurado, Nicolás Delgado y Camilo Egas dan buena cuenta de estos cambios estéticos.



El segundo momento, que nace como producto de las indiferencias del poder para con las clases subalternas, como las ha visto Frantz Fanon (1963), es un hecho de sangre. En el Ecuador, para inicios de los años veinte, la incipiente clase media, y la gran clase “popular”, sobre todo la del gran grupo de obreros de la ciudad, se ven obligados a cuestionar las decisiones del gobierno plutócrata de Luis Tamayo. Estos hechos llegan a su estado más crítico y de barbarie con la masacre obrera del 15 de noviembre de 1922, a raíz de una huelga de los ciudadanos desempleados, campesinos migrantes y artesanos guayaquileños, en lo que se conoce como el “bautismo de sangre” del obrerismo ecuatoriano, uno de los acontecimientos que marcará más a la generación de artistas de los años 30. Por estas fechas, igualmente, aparecen los primeros partidos políticos en el Ecuador. Así pues, se funda el Partido Liberal, en 1923; el Partido Conservador y el Partido Socialista, en 1926, y el Partido Comunista, en 1931. Y dada la agitada revuelta de los grupos de obreros, acicateados por los acontecimientos de la Revolución Mexicana (1910) y la Revolución Rusa (1917), el gobierno liberal se viene abajo el 9 de julio de 1925. Este es, sin duda, el tercer hecho, el que cierra este turbulento inicio de siglo. Este estallido de rebeldía se conoce como el movimiento *Juliano*, sin mayores alcances sociales o políticos, pero que dejaría huella en algunos de los artistas de toda la generación. A partir de esa fecha sería Isidro Ayora quien, desde una dictadura, proclamada en 1926, marcaría el rumbo de los acontecimientos que tendrían como sustento político la creación del Banco Central, la Contraloría y la instauración de una Asamblea Constituyente, en 1928.

Con esto auestas, la década del treinta, del siglo XX, inicia con una grave recesión mundial (1929-1932). Un duro golpe sufre el capitalismo a nivel global. Como correlato en el país tenemos la crisis del sector agrícola, pues se reduce el número de exportaciones y la caída de precios se agudiza. Mientras tanto el país sigue dominado por los terratenientes costeños, la burguesía comercial y el latifundismo serrano. En consonancia, esta década tiene como característica la inestabilidad política que hizo que se sucedieran en el mando 17 gobernantes en casi diez años.



Ahora bien, a Isidro Ayora le sucedió Luis Larrea Alba, y a este Alfredo Baquerizo Moreno, quien representaba a la “plutocracia” guayaquileña, con lo que las fuerzas políticas entraron en conflicto una vez más. Luego se llamaría a elecciones y el ganador sería Neftalí Bonifaz, con el respaldo de las fuerzas conservadoras, algunos liberales poco ortodoxos y la “Coalición Obrera Nacional”. Sin embargo, meses después se destituye a Bonifaz, en 1932, acusándolo de ser de nacionalidad peruana. Esto, como era de esperar, causó otro de los enfrentamientos armados más complejos y ominosos de la historia ecuatoriana: *La guerra de los cuatro días*. Pasada esta contienda armada, ese mismo año se convoca a elecciones y de ellas sale triunfador Juan de Dios Martínez Mera, a quien sucede Abelardo Montalvo. En este mar de incertidumbre, en 1933 triunfa, ante la inestabilidad política, José María Velasco Ibarra, máximo opositor de Martínez Mera. Será, pues, el primer mandato de Velasco quien, según Ayala (2002) “fue el vehículo político de una alianza del latifundismo serrano con sectores terratenientes de la costa que abandonaron el viejo liberalismo.” (p. 267). Estos hechos no dejan apacibles a los artistas del país y ante el oprobio del poder, el indigenismo y el realismo social en el arte empezaron a despuntar con un toque fuerte de expresionismo y naturalismo, según lo ha visto Rodríguez Castelo (1988). De igual manera, Jorge Icaza publicaba su célebre *Huasipungo* (1934), y en la plástica destacan artistas como Mideros, Egas, Galecio y Tejada quienes presiden el realismo social como corriente artística, aunque para Mideros desde una perspectiva más tradicional como lo ha visto Rodríguez Castelo, con afán de denuncia de la opresión que sus personajes indios hermoseedos, neoclásicos, entre 1924 y 1935 dominaran “el horizonte de la plástica nacional” (1993, p. 119)

En 1940, Arroyo del Río es elegido presidente del Ecuador, por vía poco legítima. Gana las elecciones a Jacinto Jijón y Caamaño y a Velasco Ibarra. Se trata el suyo de un gobierno poco popular con nexos fuertes con las oligarquías y los conservadores. Para 1941 estalla el conflicto bélico con el Perú, país vecino que invadió y ocupó regiones limítrofes. Al año siguiente, en 1942, el ministro Tobar firma el infausto “Protocolo de Paz, Amistad y Límites”, en Río de Janeiro, con la idea de la unidad continental, obligando con esto al Ecuador a ceder



200.000 kilómetros de territorio al Perú; terreno disputado desde el fin de la Colonia y que dejaría casi por los suelos la soberanía y moral patrias. Motivo por el cual, ante los agravados hechos de ignominia nacional, sumado al mal manejo de los recursos, sobre todo la inflación interna y los elevados costos de la vida, el sistema represivo instaurado por Arroyo del Río sufre un revés. De tal manera, el 28 de mayo de 1944 es derrocado Arroyo del Río en la gran movilización ciudadana guayaquileña conocida como *La Gloriosa*. Se instaura, por tanto, inmediatamente la ADE (Alianza Democrática Ecuatorial) que llevaría al poder, nuevamente, a Velasco Ibarra, traído desde el exilio. En 1945 se reúne la Asamblea Constituyente, con buena presencia de la izquierda, y se dicta la Carta Magna.

Al fin, en marzo de 1946, Velasco Ibarra, apoyado por los conservadores y mediante la hábil participación de su ministro de Gobierno, Carlos Guevara Moreno, dio un golpe de estado que suspendió la vigencia de la Constitución y lo transformó nuevamente en dictador. Los políticos de izquierda fueron perseguidos y varios de sus periódicos clausurados. (Ayala, 2002, p. 272).

Ese mismo año se erigiría una nueva Constitución por medio de Asamblea Constituyente. Pero el alza de los precios y la crisis política se intensificó y Velasco, luego de un golpe de estado, es derrocado y puesto en su lugar el conservador Mariano Suárez Veintimilla. Velasco, una vez más, marchaba al exilio. A través de un Congreso reunido en septiembre de ese año se nombra al banquero Carlos Julio Arosemena Tola como presidente del Ecuador, hasta 1948. Es entonces cuando se da el *boom* del banano como producto estrella de las exportaciones del país y cierta estabilidad económica y social es ganada a las transnacionales que ya habían llegado al país. Ecuador, por ello, pasa a ser el primer exportador de banano en el mundo. A pesar del auge bananero, del incremento en las exportaciones, de la Ley de Fomento Industrial (1957), en gran medida la bonanza de estos años obedece a un conjunto de eventos que reorganizaron las fuerzas sociales y de la injerencia del capitalismo que tuvo sus manifestaciones en la burguesía comercial y financiera del país. Esto, si bien significó cierta modernización de las clases medias, los latifundios en la sierra como clases semiproletarias vieron menoscabados sus derechos, pues no encontraban un lugar en el modelo económico propuesto por Arosemena. Como



consecuencia, los artistas cambian un poco de perspectiva en la plástica. De un inicial expresionismo indigenista, se pasa a un informalismo que asienta sus bases en la profundidad de las alusiones míticas de la tierra en las propuestas de Hugo Cifuentes o Aníbal Villacís.

Debido a las migraciones hacia la costa, el crecimiento urbano y el debilitamiento del Partido Conservador, el clero perdió gran parte de su poder reflejado en el electorado. Lo que, sin embargo, no restó su presencia en el Congreso. De todas maneras, estas fisuras, en el ala más conservadora, dieron lugar a la formación del Movimiento Social Cristiano, cuyo máximo adalid fue Camilo Ponce, quien llegaría al poder en 1956. Por su parte, el Partido Socialista Ecuatoriano se decantó por una propuesta de réplica y oposición, mientras que el Partido Comunista se alió con el liberalismo. El Partido Liberal, asimismo, aunque no llegó al poder, mantuvo cierta influencia ideológica, sobre todo en lo que se refiere a la democracia y a lo alcanzado con el laicismo en el país. Surge, entonces, uno de los partidos políticos que más influiría en los acontecimientos del país en la segunda mitad del siglo XX, el CFP (Concentración de Fuerzas Populares). Este partido tuvo en el período antes mencionado una participación significativa, tanto desde las calles hasta la representación en el parlamento. En 1948 Galo Plaza Lasso llega a la presidencia, de la mano del Movimiento Cívico Ecuatoriano. Este presidente, hijo del también presidente Leónidas Plaza, canalizó las relaciones al exterior, sobre todo con EEUU y gracias a su gestión se dan las visitas técnicas extranjeras del Fondo Monetario Internacional, en 1949. Uno de los acontecimientos importantes de este gobierno es el primer Censo Nacional, en 1950. En 1952 gana las elecciones a Ruperto Alarcón, Velasco Ibarra, con la ayuda de los opositores a Plaza, el CFP, el ARNE y un ala del partido conservador. No obstante, Velasco Ibarra pronto se distanciará del CFP para aliarse con la derecha tradicional. Sobre Velasco Ibarra, Ayala (2002) dice: “el énfasis fundamental de esta Administración fue la multiplicación enorme y desordenada de obras públicas, especialmente de vías de comunicación y establecimientos educativos.” (p. 277)

Terminada la gestión de Velasco Ibarra, en 1956, llegó al poder Camilo Ponce, con fuerte apoyo desde la derecha tradicional. El suyo, a pesar de la



crisis, fue un gobierno que manejó con austeridad el gasto público y construyó algunas obras significativas. Casi al cerrar la década del cincuenta, la tan promulgada *paz social* se derrumbó con las revueltas de los grupos opositores en contra del modelo acaparador y demagógico del gobierno de Ponce, heredero de las ideas de Plaza, quien igualmente había olvidado entregar la cuota de participación política a las clases obreras y trabajadoras del país. El saldo fue una cruenta represión en Guayaquil por parte de los militares que tiraban a matar a los trabajadores que salieron a protestar contra la inoperancia de Ponce.

Con este tipo de política del reparto entramos a los años sesenta con La Revolución Cubana (1959) que impactó fuertemente en lo que se refiere a la movilización política de masas. Producto de ello la lucha campesina por la reforma agraria se intensificó. Desde los derroteros políticos, esta década significó la politización de los movimientos estudiantiles de izquierda. Empero, el Partido Socialista se dividió y perdió fuerza y como consecuencia Velasco Ibarra vuelve a triunfar de manera contundente en las elecciones de 1960. Con apoyo del CFP, un ala del Partido Conservador y el Partido Liberal. Una de las razones de su triunfo fue su entredicho descontento con las intromisiones extranjeras yanquis, y la oposición a la tradición ideológica de Galo Plaza, su rival en las urnas. Este premeditado progresismo de Velasco no impidió que la moneda se devaluara, que la corrupción administrativa se ampliara y que la crisis llegara al sector productivo del país. A la oposición del Parlamento, se sumó el marcado distanciamiento de Carlos Julio Arosemena, quien para entonces simpatizaba con la izquierda. Tan marcados fueron los desacuerdos entre sus colaboradores que para 1961 se separó a Velasco Ibarra del poder y se puso a su vicepresidente, Carlos Julio Arosemena, quien paradójicamente rompió relaciones con la Cuba revolucionaria. Los grupos de poder en este mandato fueron de explícita posición anticomunista, y el ala conservadora de la derecha más ortodoxa incluso llegó a tender nexos con la CIA. Esto propició sabotajes al gobierno, venidos directamente del brazo militar norteamericano. Lo que desencadenó el golpe de estado que en 1963 pondría a la Junta Militar, con cuatro militares de las fuerzas armadas en el poder, en desmedro de la Constitución. Producto del cuartelazo surge una tecnificación del Estado por



parte de los grupos medios y de los profesionales que salían de las instituciones impulsadas otrora por el populismo velasquista. Así, con la modernización del estado llegó la tan anhelada Reforma Agraria y la coalición con el campesinado del país, pues se dio una merma en el poder de la hacienda tradicional.

En 1966, la Junta Militar, después de un mal manejo de los aranceles aduaneros, dejó en el poder a Clemente Yerovi, un miembro de la élite guayaquileña con un gobierno de *concentración nacional*, coalicionado con los partidos tradicionales. Pero inmediatamente el presidente interino dio paso a la Asamblea Nacional Constituyente. De esta asamblea resulta presidente Otto Arosemena Gómez, quien se debatió entre el conservadurismo y el liberalismo, rodeado, desde luego, de los frentes derechistas e izquierdistas que tradicionalmente habían tenido fuerza e injerencia ideológica y que representaban a los terratenientes, banqueros y corporaciones que habían visto mermadas sus fuerzas con la Junta Militar.

En 1968 llega por quinta ocasión al poder Velasco Ibarra, luego de que se firmara la décimo sexta constitución del Ecuador, en 1967. Sin embargo, ante el incumplimiento de Velasco por desterrar a la oligarquía del país, en menos de seis meses, las fuerzas estudiantiles, sobre todo universitarias, se movilizaron de manera contundente junto con la izquierda marxista y algunos grupos cristianos radicales. Para 1970, Velasco Ibarra se declara dictador, dadas las amenazas de desestabilizar su gobierno y el alza de los impuestos. Ante esto, y el ascenso de una clase política populista con discurso *antioligárquico*, Velasco es derrocado y en su lugar se autoproclama dictador Guillermo Rodríguez Lara. Era el fin del quinto velasquismo.

Entramos de esta manera al período del auge petrolero (1972-1978). Lo que significa una larga y tenaz lucha política por controlar los derroteros del país y su producción ya tecnificada. En consecuencia, en 1972 se erige una nueva dictadura militar en medio de la bonanza económica. Siete años durará la dictadura. Los años setenta también se caracterizan por un acelerado crecimiento urbano, producto de las migraciones del campo a la ciudad. Uno de los efectos de esta imparable migración fue el decrecimiento de la producción



del agro y un considerable ascenso del sector industrial aparcado en el modelo que sustituía importaciones y el incremento de la industria de la construcción. Otra consecuencia de estos tiempos fue el endeudamiento del país y el uso del capital extranjero. Con la absorción de la pequeña industria artesanal manufacturera, se empieza a sentir el impacto del capitalismo y los rezagos de los modelos neoliberales implantados ya en la década del cincuenta. A esto se suma el crecimiento del sistema financiero pues, según apunta Ayala (2002) otra de las características de este crecimiento económico se dio gracias a que

(...) numerosos bancos y otras instituciones de crédito como compañías financieras, de seguros, etcétera, se crearon o ampliaron su capital. También en esa área los niveles de concentración se acentuaron, a tal punto que se estima que 32 personas poseían casi la mitad del capital bancario privado del país. (p. 285)

Así pues, la transformación del comercio exterior se intensificó con el alza en las exportaciones de café, cacao, banano y con un aumento en el precio del petróleo. Las importaciones en esta época también se ven incrementadas por la demanda tanto de artículos de consumo masivo como suntuarios al interior del país. Lo cierto es que la población crecía de manera desmesurada y este desborde demográfico requería cambios en la distribución de la riqueza. El tamaño del Estado también se incrementó, lo que produjo un ensanche de la burocracia y la creación de diversas instituciones estatales de servicios, transporte, banca, etcétera. Por ello mismo, ante el ingreso de capital extranjero y la falta de poder adquisitivo de la población, el aumento de la inflación era imparable y junto con la devaluación de la moneda, el alza de precios y el endeudamiento externo fueron la tónica de los años setenta, época que además significó un cambio en los imaginarios estéticos, artísticos y programáticos pues el movimiento *hippie*, los grupos subalternos y las minorías excluidas hacían sentir su poder político en las urnas, producto del mítico Mayo de 1968 en Francia. Esta modernización económica y acelerado crecimiento burocrático significó que las fuerzas otrora dominantes, que comandaban los frentes de izquierda y derecha, desde el conservadurismo y liberalismo, prácticamente cedieran espacio a otras propuestas políticas que, en palabras de Ayala



(...) no solo constituyen un nuevo «centro» político, sino que representan un salto de modernización y organización frente a los viejos partidos de clientela oligárquica. Por otra parte, al tiempo que la mayoría de las fuerzas de izquierda se aglutinaron en su frente amplio, se fue acentuando a largo de la década un proceso de unificación de las diversas organizaciones laborales del país. (2002, p. 286)

Sin embargo, el modelo económico, caduco y neoliberal, no permitía el crecimiento del PIB (Producto Interno Bruto). Por tanto, se incrementaron los impuestos a las exportaciones, dado el déficit presupuestario. De ello, el 13 de noviembre de 1975 se agudizaron las protestas y una huelga nacional llamó a los campesinos que exigían la aplicación de la Reforma Agraria. Ante la renuncia del general Rodríguez, en 1976, se instauró una Junta de Gobierno conformada por los jefes de las fuerzas armadas, que se hizo popular con el nombre de Consejo Supremo de Gobierno y que decía entregar el poder a los civiles. Entre tanto, las reformas modernizantes se estancaron, junto con los salarios, mientras que el costo de la vida crecía, a tal punto que los movimientos sociales se enfrentaron al gobierno, y una de las represiones más cruentas fue la del ingenio estatal AZTRA, el 17 de octubre de 1977. Esta crisis se intensificó por la debacle de los partidos tradicionales y por ello se conformó un diferente panorama político con la concentración de las fuerzas en el centro y la derecha, que más que nada pactaron con el populismo ya vislumbrado por el CFP. En este escenario poco alentador, Roldós Aguilera ascendió al poder en 1979, de la mano de los partidos CFP y Democracia Popular con un objetivo, ser *la fuerza del cambio*, lo que se produjo con la vigencia de la Constitución y el Consejo de Gobierno entregó el poder a Roldós. El Ecuador regresaba así, de manera controlada, a la democracia, una democracia fracturada y poco confiable. Al mismo tiempo iniciaba otro período de duras pruebas para el país, la década de los ochenta, donde otro tipo de populismos, quizás más irresponsables y demagógicos que los de los años 50 y 60, se impondrían.

En conclusión, se puede decir que todo este panorama se torna un lugar desde el que se piensa el concepto de nación, la idea de identidad, como identidad cultural (Adoum, 1998) y pertenencia, sobre todo, el poder de revolución que poseen las masas, el pueblo llano, que muchos de los artistas de la época irían a plasmar en sus obras como testimonio de un período signado



por las crisis internas y externas de un país diverso, complejo y siempre apabullado por los grupos de poder político.

1.2. El marco político-estético en el Ecuador, décadas del 60 y 70

En lo político y social, los años sesenta son tiempos de crisis mundial, en varios niveles. Como ya se dijo, el Ecuador inicia este período con la caída de Velasco Ibarra, en 1961, y se agudiza con las dictaduras latinoamericanas y centroamericanas. En consonancia, uno de los referentes ideológicos y vitales para muchos de estos artistas es la Revolución Cubana y la instauración del socialismo como fuerza política mundial.

La anterior bonanza económica (producto de las exportaciones de cacao y banano) y cierta estabilidad política ganada por la Junta Militar en 1963, precisamente el año de la muerte de Kennedy, son factores que sirven a los artistas de motivo para denunciar la hegemonía del poder, casi siempre totalizador, pues los aparatos de censura y represión del capitalismo se amplían y la dictadura de Somoza, en Nicaragua, y Trujillo, en Honduras, incrementan el nivel de la opresión y la ignominia mundiales. Asimismo, las cruentas dictaduras de Franco en España y Pol Pot en Camboya, la Primavera de Praga de 1968, el movimiento estudiantil en México y con el mítico Mayo francés, repercutirán en los levantamientos estudiantiles universitarios que como en México y en Francia, acentúan el ascenso de la oligarquía de derecha al poder de la mano de los militares.

Esta fuerte represión dejó a intelectuales y estudiantes apresados, bibliotecas destruidas, exilio para muchos y la injerencia de los Estados Unidos con la CIA más presente en el país. La intervención militar de Estados Unidos en Santo Domingo es el correlato de todo el caos que se vivía en esta década. Según Rodríguez (1988), estos tiempos turbulentos servirían para que se produjera un arte duro de contenido y amargo de intención, llamado feísmo. Un feísmo producto de la realidad caótica del momento. En igual medida, en la literatura se marca un nuevo derrotero de la palabra latinoamericana con los



nombres de Asturias, Cortázar, Rulfo, Onetti, Vargas Llosa, entre otros, que luego adhieren al realismo mágico, tenaz en García Márquez o Carpentier y que serviría de instrumento para la agitación provocada por el *boom* de la literatura latinoamericana, mezcla de lo esperpéntico con lo mágico, tan propio de los pueblos latinoamericanos que Torres García ya explorará en sus pinturas dedicadas a la gran Latinoamérica siempre oprimida.

Por estas razones de conmoción mundial, el arte ecuatoriano de los años cincuenta, sesenta y setenta se caracteriza por la irrupción de una generación de artistas que se decantan por un arte no figurativo, abierto no solo a los motivos estéticos sino a los enigmas de la tierra, a la magia y a los requerimientos de la materia plástica e intelectual. Muchos de ellos también derivarían hacia el abstraccionismo. Para la fecha, los modos y formas expresionistas parecen un poco agotadas. Eduardo Kingman, uno de los adalides del expresionismo realista, se halla en plena fase de experimentación, entre simbolista y abstraccionista, y Guayasamín, quizás el más promocionado y galardonado de su generación, pasaría a la estilización formal. Asimismo, los nombres de Tábara, Muriel y Maldonado empiezan a sonar en los círculos artísticos de la metrópoli.

Como se dijo en el apartado anterior, mucho de lo que se hizo en este tiempo tenía aún cierto regusto amargo de la mutilación que sufrió el Ecuador en 1942, con el írrito Protocolo de Río de Janeiro y las ideas de Benjamín Carrión que intentaban levantar una moral decaída por el conflicto con su idea cultural de “pequeña gran patria”. Así, como lo señala Rodríguez, el arte “también sentirá la seducción de las raíces” (1988, p. 64). Se trata de artistas que no viven al margen de la politización en el mundo del arte, sino que poseen una visión de compromiso y para la fecha, se enmarcan, como se hiciera en Cuba con la Revolución, hacia una *Revolución Cultural* que, a través de la Casa de la Cultura, buscaba dinamizar y democratizar el arte, aunque reinara aún en ese órgano estatal una democratización burguesa y elitista. En respuesta de ello aparece la *Antibienal quiteña*, un intento de sacar el arte de los cenáculos elitistas y hegemónicos en un breve proceso de revolución cultural.



Esta generación ve nacer y morir el nazismo, la segunda guerra mundial, el ascenso de la Unión Soviética, los genocidios de Nagasaki e Hiroshima, el auge del banano, con la *United Fruit Company*, y la caída del cacao por las plagas que azotaron el litoral ecuatoriano. Algunos artistas atenderán, por tanto, a la falsa bonanza que enriquece a pocos, a la precarización de la clase media, la explotación del obrero, el abandono del campesino y la consolidación de la estructura social injusta y opresora. Por ello quizás la siguiente generación se daría en igual medida al neofigurativismo de agresión al sistema como al radicalismo político. De allí cierto rechazo al muralismo mexicano y el aprecio a los latinoamericanos universales: Tamayo, Torres García, Pettoruti. Pues como se sabe, Tamayo ahonda en lo americano hasta el espacio cósmico y las referencias míticas y mágicas que recuerda las celdillas de Torres García, quien puebla de signos de antigua raíz y nueva caligrafía sus obras, en un intento de culturización, pues en palabras de Adoum 1998 “toda cultura es producto de una transculturización”, en el sentido que se reivindica, o se re-significa el legado cultural. (pg.11)

En resumidas cuentas, aquellos/llas artistas nacidos en los años 30, se alejan de ese expresionismo que en palabras de Rodríguez Castelo (1993) “no pinta la realidad como el pintor la ve; presenta lo que el artista piensa de esa realidad” (p. 122). Esta generación siente atracción por la figura y por la profundidad de la propuesta de amplia carga semántica. Tanto así que la libertad del dibujo y los refinamientos y originalidades cromáticas son el puente entre el realismo social y el realismo maravilloso de la siguiente generación. Juan Cevallos (1930), Jaime Villa (1931), Francisco Coello (1933), Germán Pavón (1933), Bolívar Peñafiel (1934), Félix Arauz (1935), entre otros, comparten inquietudes y experimentaciones y marcan gran parte de la ruta estética de los años sesenta. Sin embargo, con la entrada a esta convulsa década, la generación se inclina, en un inicio, hacia la neo figuración, que posteriormente derivará en el feísmo y magicismo, y que tendrá su máximo esplendor en los años setenta. Nacidos entre 1935 y 1950, este grupo de artistas neofigurativos pugnan por imponer su obra entre 1965 y 1980, y su interés estético se centra, en palabras de Rodríguez Castelo (1988) en “una figuración de conciliación y



síntesis de expresionismo y libertades informalistas.” (p. 103). Ellos encontrarán en artistas como Viteri y Aráuz ciertos referentes retóricos y estéticos, y, para mediados de la década de los setentas, Román, Jácome, Villafuerte, Carreño, Viver y otros imponen totalmente la neofiguración y disputan espacios de privilegio social a los grandes del informalismo. Producto de ello, Zúñiga gana, con una obra feísta, en 1978, los Salones de Julio y Octubre, en Guayaquil.

Si bien la ruptura, radical, con visos de parricidio, sería con el “realismo social” expresionista y con Guayasamín, la verdadera separación inicia con la propuesta de una nueva poética del arte no figurativo, oponiéndose a cierto indigenismo que se quedaba en la superficie de los personajes, en los estereotipos y anécdotas, y no profundizaba en el absurdo dinamismo de los tiempos que corrían pues; para, Pérez (2012) este sesgo:

(...) revela que la discusión no buscaba otorgar igualdad de derechos a los indígenas sino resolver un problema que se planteaba desde un lugar de superioridad, el de las élites dominantes y el del Estado. Eso explica que la forma de representar a los indígenas tanto en la retórica política como en las imágenes pictóricas fuera igualmente esencialista y estereotipada. (p. 249)

Si Camilo Egas había renovado la tradición costumbrista (Pérez, 2012, p. 249) serían los artistas posteriores, Cifuentes, Villacís, Almeida, quienes irían a buscar, ante la potencia de los discursos de liberación, una pintura con autonomía, que fusionase el sentir latinoamericano y se apropiase de aquello que nos hace auténticos como pueblo lleno de identidad, repleto de matices y oscuridades (Adoum, 1998, Donoso, 2004). De tal manera que una de las razones del informalismo latinoamericano es producir un fuerte impacto en las masas, sugerir sentidos viscerales y agónicos en las instituciones del arte, sobre todo en las muestras y exposiciones de *la alta cultura*. Para Rodríguez Castelo se trata de una generación que propone una “nueva retórica” que “ensaya cuanto pueda dar dimensión *sígnica* americana al lenguaje plástico” (1988, p. 65). Esta generación toma, en gran medida, la materia para trabajar dentro de un lenguaje visual de matices insertos en el *precolombinismo* con lo que finalmente parecía que el Ecuador realizaba una verdadera aportación al arte universal (Rodríguez, 1985, p. 269)



Los nombres de Hugo Cifuentes (1923-2000), quien se decanta por un abstracto que sugiere signos y alude a cosas ancestrales de juegos cromático-textuales, y Aníbal Villacís (Ambato, 1927-2012) que en su obra *Pintura*, de 1965, establece cierta posición de rechazo de un arte al servicio del consumismo burgués, marcan la hoja de ruta estética de los años sesenta y setenta. Igual camino seguirán Gilberto Almeida y Enrique Tábara, influidos ni más ni menos que por Tapiés, Saura y Millares. Tábara, por su parte, expresa el no-ser indígena o la antítesis del indigenismo, una idea que nace como rechazo a la repetición de los motivos y el desgaste de un tema de interés social que, no obstante, para la fecha, estaba lejos de terminar. La gran nación indígena que en los años treinta entenderían tan bien Guayasamín o Kingman seguía a la sombra de las expresiones más radicales, incluyendo la influencia de la psicodelia y el *rock and roll*, la revolución sexual, el movimiento hippie, y que pedían otras formas de compenetración estética.

Un recurso de uso común en la generación del feísmo y magicismo será el desmedido predominio de la materia entre el abstracto y la forma. Oswaldo Viteri (1931) es uno de los artistas que más experimentará con el símbolo, cercano a los “precolombistas”, con cierto rechazo del *realismo social*. Sin embargo, este grupo de artistas toma una dirección hacia el abstracto, el informalismo y formalismo con los aportes de Molinari y Moreno y las búsquedas experimentales de Moré y Ricaurte Miranda. De esta posición nace cierto hieratismo en las figuras y gran sentido visual, ejemplo de ello es el cuadro *El hombre, la casa y la luna* de Oswaldo Viteri, quien “para la fecha deambula entre el informalismo —la materia lo seducía: negros y blancos de rico empastado— y el formalismo, búsqueda de formas netas y composiciones geometrizarantes” (Rodríguez, 1988, p. 73)

Con la llegada del auge petrolero (1971-1980) se manifiesta una especie de estabilidad económica que, pese a todo, no sirve más que para esconder graves problemas administrativos y financieros en el país; muchos de ellos en el sector agroexportador. El poder de la banca privada, la concentración de



capitales y deudas, los problemas de inestabilidad social y las revueltas y huelgas, contribuyen a la tónica de precarización del obrero que deja como saldo la consabida represión de los dirigentes sindicales y las listas interminables de líderes e intelectuales encarcelados o exiliados. El progreso, lo sabe esta generación de artistas, crea miseria, esperpento, miedo y es solo una ilusión propia del poder omnívoro. Por eso, hay dos bandos de artistas que para esos momentos levantaban su voz: aquellos que intentaron reflejar la crítica social al poder, y los que se decantaron por la expresión feísta, experimental siempre, pero jamás puesta del todo en la mesa del poder hegemónico en el arte. Se da, por tanto, un retorno sin más a la figuración por la influencia de las propuestas de José Luis Cuevas, en México, quien lleva el lado contrario de la moneda estética de Siqueiros y Rivera.

En Ecuador, este es un tiempo de arte tremendista que fusiona lo feo, o grotesco, con el desgarramiento propio del siglo XX. Sobresalen las figuras de Muriel, Tejada, Cifuentes, Almeida y Arauz. Mucho, pues, de lo que esta nueva figuración proponía era salir de los temas solemnes, heroicos, que habían implantado los muralistas mexicanos ya que, según lo expresaron ellos mismos, la suya es una época esperpéntica, onírica, desmitificadora, ambigua y por tanto debe estar abierta a sus propias alusiones culturales y responder a un sistema de valores estéticos diferentes, como en el caso de Nelson Román, Washington Iza o Ramiro Jácome. El magisterio de Silvio Benedetto y Viola es primordial para estos artistas que experimentan con los efectos cromáticos y el tremendismo que encuentran sus focos de inspiración en el Goya negro (más presente en Román). Estas relecturas cromáticas y materiales aproximarán a los pintores a lo real maravilloso que, para la fecha, ya hacía escuela en Latinoamérica, sobre todo en lo visual, como reflejo de una cartografía de particulares modos de entender la realidad.

Este período, asimismo, buscó destacar el dibujo, muchas veces deformado, como elemento rutilante del producto pictórico muy presente en los aportes de Endara Crow, Reascos, Ronquillo, Carreño y Jorge Chalco. Florece, al igual que el dibujo, el grabado, en talleres y en la academia. Y claro, formará parte de este cambio de paradigma Nelson Román, impartiendo talleres de



grabado en la Casa de la Cultura, pues para la fecha cobra suma importancia el uso de los materiales, con el propósito de devolver el arte a las masas alejadas de los círculos de “influencia”. Hernán Rodríguez Castelo lo explica así:

El grabado, a más de potencializar y enriquecer con medias tintas e insospechados efectos el dibujo, permite abaratar los costos de la obra de arte y hacerla asequible a grupos de menores ingresos. Se relaciona, pues, con un aspecto del proyecto generacional: socializar el arte —en su circulación— y colectivizarlos —en su trabajo y producción—. (1988, p. 107)

El consumismo, la globalización y los productos de masas hacen de este un período en el que la industria cultural, o empresa cultural, desde la fragmentación, y banalización, presentes en Warhol, por ejemplo, o la desfiguración de la ideología con la reproducción en masa de la figura del Che Guevara, prometen un nuevo arte con la mirada *pop* del mundo. En Ecuador, esas modas, dada la insularidad del país, no son tan notorias, sin embargo, es asumido ese lenguaje de penetrante valor sígnico, según Marta Traba. Los aportes de Carreño con sus collages, los ensambles objetuales de Solís en sus telas, y el trabajo en los más variados metales de Carrasco indagarán en las nuevas posturas experimentales del arte convulso de los años sesenta y setenta, sin dejar de lado esa raigambre primitiva, indómita, de la tradición artesanal.

La generación se contrapondrá a la tradición realista con el triunfo de Mariano Solís, en el Mariano Aguilera, de 1965. Luego, el gesto de demanda de Voroshilov Basante, quien ante el veredicto del jurado apuñala su tela como rechazo a la decisión. La generación, como se ve, pedía reconocimiento. Para el año 1966, las maneras que encontraron estos artistas fueron similares a los de la cultura *underground* de otros países. Se organiza así el Anti-Salón, en Guayaquil, y con ello el arte es llevado a las calles. Román, Iza, Jácome y Unda realizan uno de los más grandes gestos contraculturales y antisistema que se haya hecho hasta la fecha, solo equiparable con lo que, desde la literatura, harían los Tzántzicos, que buscaban la reforma parricida en un difícil arte de reducción de cabezas, según lo ha visto Arcos Cabrera (2006). Así, con la consigna de pintar en la calle, antes que en los salones tomados por la burguesía alienada y snob, el agresivo momento de rechazo a lo enquistado, prostituido y estatuido como arte nacional, se va abajo y se marcha vigorosamente hacia otros



motivos de experimentación, otras formas de dialéctica en la composición y, sobre todo, la renuncia a dejar que la estridencia del momento los consuma y los mantenga en el *status quo* del arte burgués, adocenado, llevado siempre a la alta cultura, hacia los grupos hegemónicos del arte. Nacía, por tanto, la generación renovadora que, con el viraje de la deformación feísta, tan presente en Nelson Román, quien, según Villacís (1986) “rescata este mágico espectáculo, esta farsa que se equilibra con la fantasía y el humor, y crea la alquimia: el simbolismo religioso, la sátira, la fantasía, que entremezclan sus técnicas en la muralística composición” (p. 348). Priman, pues, en estas telas, atmósferas lúgubres, personajes grotescos, la ironía del desastre, las fantasmagorías, los cielos rojos o sepias, el esperpento. En el lienzo se da igual alquimia a través de materiales como el óleo, acrílico, tintas, esmaltes, papeles, etcétera, el mestizaje propio de esa gran Latinoamérica que intentaba dejar atrás los *acartonamientos* del realismo con una propuesta rica y expresiva, pues en Nelson Román “categorías como lo sacro y lo cósmico no se opondrán a lo esperpéntico” (Rodríguez, 1988, p. 109).

Ya para finales de los años setenta, la etapa más mágicista de estos artistas, se vuelve a lo lúdico del campo, a la fiesta campesina, sin dejar las profundas cargas semánticas de sus cuadros que se movieron muchas veces por el abstracto. Esta es una época de rica significación que los artistas posteriores irían a imitar, y muchos, como era de esperarse, a cuestionar. Lo cierto es que este período, feísta, lúgubre, tensional, marca una de las rupturas más sentidas con la tradición que hoy por hoy se ven reflejadas en las telas superrealistas de Luigi Stornaiolo, Paco Cuesta, Xavier Blum o Jaime Zapata.

1.3. Realismo social e indigenismo: el imaginario de la identidad ecuatoriana en el arte

Como sucede casi siempre con las tendencias generacionales, según Ortega y Gasset, las influencias, o rechazos, no se suceden, sino que se imbrican, se yuxtaponen, y muchas de las veces conviven juntas en un complejo entramado dialéctico de préstamos, intertextualidades y de críticas que imponen



al final cierto predominio. Pasó esto con la interacción que en la plástica tuvieron los precursores del realismo social en el Ecuador, como Pedro León (1894-1956), Camilo Egas (1899-1962) o Manuel Rendón Seminario (1894-1982), quienes convivieron con los rezagos cezannianos, el impresionismo de Monet y Manet, con las composiciones cromáticas del expresionismo alemán, pero que retoman el tema y el motivo humano en un intento por regresar, como lo harían también en la literatura La Generación del 30, con Joaquín Gallegos Lara a la cabeza, la mirada al ser humano oprimido. Una plástica centrada, pues, en el hombre y su condición marginal. Pinturas de esta etapa como *Grupo de indios* (1928), de Camilo Egas, o *El montubio* (1938), de Manuel Rendón, dan cuenta de este posicionamiento en la eclosión de la motivación autóctona.

Pasada la primera etapa de influencia del realismo de “manifiesto” y “proclama” en el Ecuador, para Hernán Rodríguez Castelo (1988) se da una especie de innovación identitaria, que continúa la exploración de las temáticas y los personajes subalternos (el indio, el cholo, el montubio, las prostitutas, las clases trabajadoras, etcétera), y que conjugan y representan las imágenes del dolor, del miedo y la opresión, pero que se decantan por un naturalismo expresionista. Aunque se mantenga cierto amaneramiento burgués, debido a la demanda del mercado que seguía modas academicistas, y la ideología subterránea de los aristócratas que pretendían ser liberales y que, como Jacinto Jijón y Caamaño, aplaudían la idealización del indígena en imágenes donde se naturalizaba su cosmovisión, sobre todo las telas que Camilo Egas pintaría entre 1916 y 1923, tal como lo explica Pérez:

Al reivindicar una imagen positiva de la población indígena, la pintura de Egas reafirmó y legitimó la política de integración del indígena a los patrones culturales dominantes y al sistema político y económico imperante que, en los hechos, los sometía. Es posible que, por ello, su pintura tuviera una acogida igualmente positiva por sectores de distinta identidad política, tanto liberales como conservadores. En cambio, años más tarde, con el surgimiento del socialismo como agente de cambio, esta obra de Egas fue vista como excesivamente condescendiente con la mirada aparentemente compasiva y benévola de las élites y, por ello, como insuficientemente capaz de ejercer un cambio efectivo en la sociedad. (2012, p. 256)



Esta generación, marcada, como lo vimos, por la Revolución Juliana, la masacre obrera de 1922, y el golpe militar de 1925, pugna por un cambio hacia la modernidad guiado desde luego por ideales de revolución que en el país se patentizaron con la eclosión sindicalista y la creación de los partidos políticos de izquierda. Otro de los hechos que marcan a este grupo de artistas es el asesinato de cientos de indígenas en Colta y Columbe, motivo de ello aparece *Huasipungo* de Jorge Icaza, una de las obras que inaugura el *realismo social* en la literatura. Como vemos, estos hechos serían decisivos en los artistas que no se quedaron impasibles ante actos tan nefastos. Quizás estas primeras escaramuzas fueron las que sirvieron para tender puentes entre generación y generación, puesto que el realismo social del Ecuador en la plástica bebe mucho de la inspiración y el interés por la denuncia y crítica sociales del muralismo mexicano.

Si bien los precursores Rendón y Mideros marcan el camino de una plástica diferente, renovadora, quienes se tomarían muy a pecho el expresionismo, inspirado por el alemán Groz, serían los de la *generación innovadora*, o del *realismo social*, crudo, directo, sin ambages, pues lo que se buscaba era parapetar la opresión, mostrarla en el arte, aunque sea hecha por mestizos y no por indios, como lo aseveraba Mariátegui, citado por Cornejo Polar (1978), en ideas que son aplicables a la plástica:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (pp. 16-17)

Este grupo de artistas indigenistas, nacidos entre 1905 y 1920, y cuyo predominio e influencia artística la tuvieron en los 40, 50 y parte del 60, sentaron sus bases estéticas y retóricas en el naturalismo y expresionismo. Muchos de ellos en una primera fase, o tendencia, de criollismo, o indigenismo expresionista, incluso telúrico, pues como lo dice Micele Greet, antes que ver al indigenismo como un movimiento completo, se trata de una tendencia “en constante evolución, en la que los artistas de países con una gran población indígena negociaron una identidad distinta, aunque moderna, identidad que surgía o se manifestaba en una esfera cultural internacional”. (2007, p. 94)



La plástica, en este punto de conmoción social, iba a desangrarse desde un retrato íntimo de la tierra, dilatando el problema de la explotación y el neocolonialismo en trazos y pinceladas desoladoras de pueblos y seres humanos. Así lo ejemplifica Adoum:

El realismo constituyó, sí, un aporte al conocimiento de nuestra verdad y de nuestros barrotes y fue la primera denuncia de la vergonzosa realidad social de nuestras “dolorosas repúblicas”. Por eso hay que considerar el triunfo del realismo latinoamericano [...] como “el triunfo de un mundo moral”: el del sufrimiento y las luchas de las poblaciones dolidas de esos países, y el de una actitud moral: la de los artistas que fueron capaces de verlas y de sumarse a ellas. (1974, p. 212)

Aunque los ismos no hicieran escuela en Ecuador más que como noción, pues así lo ha apuntado Humberto Robles (1988) en la *Noción de vanguardia en el Ecuador...*, las innovaciones y los estruendos estéticos no dejaron de llegar. Los artistas por tanto dialogan entre sí cuando se trata de darle un contenido histórico y carga social al lienzo, alejado ya de esa forma esencialista, como ser perdido en el tiempo, de Egas o Mideros.

Así pues, las primeras décadas del siglo XX van a estar marcadas, en el caso del arte, por una búsqueda de un imaginario propio, como lo ha visto Michelle Greet (2004). Darle sentido a las nuevas formas de creación, donde el protagonismo va a ser una constante relación entre el poder y la subalternidad. Tenía que constituirse, antes, un arte muy particular, hermanado entre sí, heterogéneo como lo ha señalado Cornejo Polar (1978), pero sobre todo con la premisa de que el indigenismo solo se puede entender “a partir de una previa conceptualización del mundo andino como realidad dividida y desintegrada” (1978, p.17). Lo cierto es que muchas expresiones profundas de un pueblo, en tanto lo cotidiano, forman identidades y vuelven sobre ellas como sociedades postcoloniales, heterogéneas y marginales, pero siempre repensando su condición de pueblo diverso, sin embargo, con una idea de identidad muy menguada (Adoum, 1998).

La ciudad, o el ascenso de la ciudad como una meta para las poblaciones subalternas y rurales, iba a ser el paradero de la lucha por la supervivencia. Como un hito de renovación en la construcción de la nación ecuatoriana va a



estar presente en las obras de los escritores del Grupo de Guayaquil, primero como un lugar lejano, después como el gran desencuentro, producto de la inequidad en la repartición de las riquezas, del duro proceso migratorio que había, en un principio, puesto sus esperanzas en el trabajo asalariado. La ciudad, por tanto, supone el lugar del deseo, pero a su vez de las inconsistencias humanas, como la falta de empleo, marginalidad y segregación. En literatura, la ciudad es representada por obras como *En la ciudad he perdido una novela* (1930), de Humberto Salvador, *El muelle* (1933) y *Las Tres ratas* (1944), de Alfredo Pareja Diezcanseco; en la plástica, de igual manera, va a estar representada la dicotomía entre ciudad y campo en importantes pintores como Eduardo Kingman, Diógenes Paredes y Oswaldo Guayasamín, para retratar la tristeza milenaria del indio en el campo, así como la sobre explotación del obrero en la ciudad. Se destacan, en el caso de Kingman, obras de gran fuerza de denuncia telúrica: *Los trabajadores de la White*, *Los cacaoteros*, *El obrero muerto*, *Los balseros* y *El carbonero*; obras claves de 1934. Kingman va a desbordar un expresionismo en las figuras de los cuerpos, sobre todo de las manos, en las que se presiente la desgarradura del sufrimiento de los oprimidos, tomando en cuenta que sus obras se caracterizaban por los rasgos faciales que expresan desazón y angustia.

A partir de la década que comienza en 1920, el arte encara la realidad social de América Latina, la prisión colectiva, la fosa común, lo real espantoso de nuestros países, a veces con una declarada voluntad de contribuir a alterar el orden de la injusticia, y el orden del arte oficial también, entonces en el “academicismo proletario” de la pintura realista comenzaron a aparecer nuestras poblaciones indias y negras en actitud de trabajar o de ser asesinadas (...) pero ni siquiera de esta manera y menos aún de la otra, la de quienes casi simultáneamente comenzaron a pintar su celda personal, abarrotada de conflictos individuales – ha podido el artista volver a ocupar en la sociedad el lugar que tenía el creador de antes, ése que era él y el pueblo al mismo tiempo. (Adoum, 1974, p. 204)

Como ya se dijo, el Ecuador ha sufrido un desarrollo desigual en el traslado de la sociedad tradicional a la sociedad moderna. Producto de ello son las migraciones, como lo han visto Oswaldo Hurtado (1977) y Agustín Cueva (1997). Desigualdad que generó aún más disputas con el objetivo de consolidar el poder en una sola región, lo que dio paso a localismos y regionalismos, que fracturaron



la condición identitaria de los ecuatorianos. Agustín Cueva lo entiende de esta manera:

Y es que una formación social como la ecuatoriana del siglo XX, donde los factores disgregantes eran tan fuertes debido al desarrollo económico y social disparado (que incluso determinaba que el panorama sociopolítico se complicase con la presencia de localismos y regionalismos) el control no compartido del Estado era vital para la clase empeñada en consolidar su dominio. (Cueva, 1997, p. 24)

Los antecedentes de la modernidad en el Ecuador, desde el siglo XIX, van a estar marcados por el modelo *Civilización y Barbarie* que aparece en *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento y que se vislumbran en la que es quizás la primera novela realista del Ecuador, *A la costa* (1904), de Luis A. Martínez (Cueva, 2008). La civilización era lo humano, la ciudad, la burguesía y, la barbarie, lo relegado, lo que se encontraba escondido en el campo y que emplea la fuerza bruta para el trabajo. El trato inhumano al indígena y el olvido por parte de los gobernantes de turno creaban una desigualdad en cuanto a la connotación de lo humano en el sentido de la clase social. Por otra parte, la modernidad va a estar vinculada con la educación y con quienes tengan acceso a esta. La ciudad letrada, en palabras de Ángel Rama, es educar, en el caso de los pueblos conquistados, a un sector de la población, y “por lo tanto una pequeña, aunque no desdeñable parte de la poderosa articulación letrada que rodea al poder, manejando los lenguajes simbólicos en directa subordinación de las metrópolis” (Rama, 1998, p. 32). Estas clases medias, letradas, fueron las que en gran medida iniciaron la denuncia estética y política en la sociedad de los años 30 y 40 del siglo XX, sin embargo, las clases oprimidas siguieron un derrotero de ignorancia reflejado en un ignominioso esclavismo laboral y cultural. Por ello, frente a los atropellos de la historia se posiciona un realismo sangrante, no solamente desde una re-significación del “otro” oprimido, o el paisaje andino como idílico fondo del cuadro, sino desde la necesidad de independizarse de un sistema postcolonial y refundar la idea de Estado-Nación. Estas premisas, más adelante, serían interpretadas por los innovadores del neofiguratismo, feísmo y magicismo, desde una dialéctica de la verdad y la magia, de lo decadente y las posibilidades de arte para actuar en la conciencia social.



Ante esta idea de edificación del concepto de nación, para la segunda mitad del siglo XX, se da un diálogo entre las diferentes escenas del arte ecuatoriano, particularmente con el Realismo Social, en el ámbito de la pintura. No es gratuita, claro, la unión, en tanto pensamiento y líneas políticas, entre el Grupo de Guayaquil y los pintores realistas. Tal es el caso de Kingman quien mantuvo relación con Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y José de la Cuadra, al vivir en el puerto a inicios de los años treinta. Se destaca como ilustrador en el diario *El Universo* y pertenece, además, a *La Sociedad de Escritores y Artistas*, fundada en 1930. Esta cercanía entre diferentes tendencias estéticas les permitió a los creadores de aquel tiempo estrechar vínculos y procrear mediante las ideas un nuevo concepto de país, no en vano Alfredo Pareja Diezcanseco presento *La dialéctica de la pintura* (1936) y *El sentido de la pintura* (1936), obras imprescindibles para comprender el curso de este arte y la preocupación social de la época, pues para Pareja “el arte debe ser humanizado y provocativo, que instigue al espectador no solo a pensar, sino a actuar”. (Greet 2007, p. 96). Ante esta reflexión la mimesis quedaría relegada y el *arte por el arte* se habría quedado en la discusión de la vanguardia política y estética, dado que “el artista no debe copiar la realidad fotográficamente sino, más bien, interpretar el tema enfatizando los aspectos significativos de la composición, dejando en la sombra aquellos detalles insignificantes”. (Greet, 2007, p. 96). Cosa que pasó de igual manera en la literatura con el neindigenismo patente en la obra de Gustavo Alfredo Jácome, sobre todo en *Por qué se fueron las garzas*. De tal manera, lo feo, lo triste, lo agónico, la injusticia racial y étnica, van a estar presentes en Diógenes Paredes (1910), cuya obra cargada de dramatismo, de dureza, connota su compromiso social y su relación íntima con los desposeídos, los *Nadies* como diría más tarde Eduardo Galeano.

Otro de los puntos, tan altos como controversiales, es el posicionamiento de Oswaldo Guayasamín, el artista, el indio, que retrató a la nación nativo americana con contenido humano y de potente sensibilidad. En una entrevista expresó: “Mi pintura es para herir, para arañar, para golpear en el corazón de las gentes”. (Prensa del Gobierno de Mendoza, 2018). Esta frase engloba el objetivo de los realistas en el campo del arte; llegar al corazón de la gente, pero



conmoviéndola, que ese expresionismo no se quede en la tela, sino que genere acciones y reflexión frente a la realidad imperante y a los continuos abusos del poder. La obra de Guayasamín va a estar tonificada por sus orígenes indígenas y por vivir de cerca las penurias de este sector. Militante de izquierdas, en constante desacuerdo con el imperialismo, desarrolló una extensa obra que traspasó las fronteras como ningún otro artista del país. Entre la década de 1940 y 1950, Guayasamín va a desarrollar la obra *Huacayñán*, palabra quichua que significa *Camino del llanto*, compuesta por 103 cuadros realizados entre 1946 a 1952. La colaboración que hiciera Guayasamín con José Clemente Orozco iba a intensificar, asimismo, su trabajo por las causas sociales, si tomamos en cuenta la influencia no solo de este pintor mexicano, sino de importantes muralistas del mismo país como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. En la serie *La edad de la ira*, recopila gran parte de su obra de gran dramatismo y de diferente formato. Con la creación de la Capilla del Hombre, en Quito, lugar de preservación de su arte y de una gran colección de arte precolombino, este pintor universal dejó abierto al público su legado.

Como enclave final, podemos decir que este período del arte ecuatoriano va a ser uno de los más importantes de la historia de las ideas del Ecuador. Pues el indigenismo, como el realismo social, fueron fortificaciones ideológicas e intelectuales que englobaron diversidad de campos, no solo culturales sino políticos, incluyendo la música y el folclore, así como otros tipos de discursos como el sociológico y el médico (Pérez, 2012). En su seno recoge la visión milenarista del aborigen, del natural americano, sin escapar al devenir de la historia y a los cambios fundamentales dentro de las estructuras de la sociedad. La primera mitad del siglo XX en el Ecuador, por tanto, va a servirle al ser social (del campo o de la ciudad) para conocer la dimensión de su opresión en la historia, las dinámicas políticas y económicas y todo lo que hay alrededor de un proceso de dominación cultural y social, del cual el arte no cejó en su denuncia, pues, como lo señala Cueva, esta respuesta artística debía ser “adecuada a nuestra original condición, dentro de los límites y posibilidades de la época” (2008, p. 81)



El indigenismo, en tanto hito generacional, aunque en la plástica no se consolidó con la fuerza que hubieran querido Diógenes Paredes o Kingman, fue, indudablemente, una manera de ver la vida desde lo cultural, y aprehender la cosmovisión del oprimido que, con sus matices y oscuridades, presentes en todos los países andinos, tuvo primacía por más de treinta años en la vida cultural y social del país. Quizás uno de sus mayores aciertos de esta tendencia estética, a más de la posición iconoclasta que asumiría, es la defensa de una línea de creación artística dirigida hacia el ámbito político en un constante intercambio de ideas y sentires sociales para marcar un horizonte discursivo diferente de denuncia que aún hoy sigue fortaleciendo los rasgos de identidad de nuestro país.

1.4. El poder de las instituciones en el arte ecuatoriano 1960-1970

La década de 1960 va a ser determinante en el cambio del pensamiento del ser humano a nivel mundial. La sociedad de consumo que en Estados Unidos se había posicionado de manera potente iba a tener a una contraparte representada por nuevas formas de ver la vida. De igual manera, la oposición a la Guerra de Vietnam, la conformación de grupos contraculturales que inducían a las juventudes a rebelarse contra el sistema, fundaron nuevas formas de habitar las grandes ciudades, así como las alternativas de volver al campo, a la tierra como una manera de hacer sentir al sistema que la vida en comunidad aún era posible, criticando de esta manera la hegemonía de la individualidad en EEUU. Por otra parte, el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 remueve las bases de las sociedades a nivel global; bajo este modelo querían constituirse desde las luchas armadas, en muchos países, como una forma de reivindicar la justicia, en ese imaginario se fueron edificando los ideales de las juventudes, con mucho arraigo en los países latinoamericanos.

El término *liberación* sobrepasó los límites imaginados por la sociedad de consumo, redefiniéndose el papel de la mujer como protagonista de los movimientos sociales, e instaurando un nuevo feminismo, puesto que desde el siglo XIX y desde las primeras décadas del siglo XX de haber estado olvidados,



dan cuenta de un activismo militante que va a poner los ojos de la academia sobre nuevas investigaciones y propuestas críticas. Los hechos que marcaron históricamente y que, ahora, desde el presente, se los mira con la fortaleza que tienen los triunfos y los cambios fueron significantes, podrían citarse los más relevantes y sumarles unos cuantos más. En un orden específico, en el año de 1960 se aprueba y sale al mercado la píldora anticonceptiva, hecho que inauguraría una revolución sexual y con ello el cuerpo de la mujer estaría en la mesa de debate tanto en universidades como en foros públicos, así como incidiría sobre las interpretaciones de un amplio sector conservador y sobre todo en la iglesia católica, al cuestionarse la institución occidental por excelencia como es el matrimonio. El cuerpo y la libertad de decidir sobre este asunto por parte de la mujer, trajo consigo la crítica mordaz de un sector conservador, pero que iba a ser aplaudida por una juventud que estaba necesitada de cambios trascendentales.

El movimiento hippie va a ser, por su lado, el rechazo contra la Guerra de Vietnam y contra la sociedad de consumo, la idea de reinventar la nación, a partir de consignas revolucionarias fueron necesarias para comprender el ánimo de rebeldía que estuvo guardado durante muchos años. La vida en comunidades, la libertad sexual, las consignas de amor y paz, así como el uso del alucinógeno LSD van a influir en el sistema capitalista y de mercado. Por otra parte, y sin estar aislados, aparecen discursos en contra de la segregación racial, como el caso del afamado *I have a dream* de Martin Luther King.

Más adelante, los cambios sociales van a hacerse sentir desde las voces de los más jóvenes, cuando estudiantes universitarios, en conjunto con obreros, exigían que se cumplan sus derechos en el ya mítico Mayo del 68 francés; que eternizaron consignas y lemas como: *Debajo de los adoquines está el mar; La barricada cierra la calle, pero abre el camino*, entre muchas otras que entraron en la conciencia social de la época. Cabe destacar que el Mayo Francés asumió varias causas diferentes como la libertad sexual, el ecologismo, causas que podían ser defendidas para reinstaurar la libertad. En palabras de David Duster (2018)



El mayo francés transformó ideas y valores morales, no cambió el poder ni el sistema. Fue una eclosión de libertades y causas. Los derechos civiles, el antinuclearismo, la revolución sexual, el antibelicismo tuvieron cobijo bajo un paraguas que reclamaba una nueva moral y sexualidad. Las perspectivas libertarias se canalizaron posteriormente en el feminismo, la ecología, la lucha contra el racismo. El espíritu de Mayo del 68 servía contra todas las discriminaciones. (p. 45)

Este gran hito despertó el ánimo de protesta en gran parte de Europa, no obstante, los años sesenta van a ser también, por la necesidad de cambios, una década de trágicas consecuencias como fue, a nivel latinoamericano la matanza de los estudiantes en Tlatelolco en México, en el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, como resultado del abuso de poder tanto de las autoridades y gobernantes de turno, así como por el mal manejo interno dentro de las universidades. Hubo revueltas, y la lucha se da en conjunto con estudiantes de gran parte de las universidades de la ciudad de México que durante meses exigieron sus derechos, para ser brutalmente sofocados el dos de octubre de 1968. Nunca se emitió una cifra exacta de los muertos en manos de la policía y de los granaderos, sin embargo, pudieron establecer una cifra aproximada de 267 muertos y 1200 heridos.

Este, entre otros hitos, va a marcar la conciencia de lucha y de necesidad de cambios consustanciales dentro de las sociedades a nivel mundial, sin que Latinoamérica salga ilesa del poder que ejercen las instituciones tanto sociales, como religiosas, al momento de concebir los cambios históricos y su proyección ahora en el mundo contemporáneo. En el Ecuador estos movimientos e hitos van a tener mucha fuerza en la solidificación de un pensamiento con miras de cambio, que se iba a sentir en las universidades y desde el arte, tanto en la plástica como en la literatura. El imaginario mundial que representaron los cambios anteriormente citados se entremezcla con las nuevas formas y perspectivas que se tenía desde aquel entonces en el arte, por lo que 1960 y 1970 va a representar una eclosión de expresiones, un universo poblado de nuevas interpretaciones y experimentaciones. Las instituciones, así como la irrupción de artistas en este nuevo contexto se decantaron por un nuevo momento en el arte ecuatoriano, el pensamiento social y la necesidad de cambios llegaría a representarse ya no solo en cuadros de formato tradicional,



sino de representación corporal, poniéndose el “happening” y el “performance” como vías por las cuales los artistas iban a manifestar su inconformismo con el estado social que se vivía a nivel mundial, pero sobre todo, haciendo el repaso de una crisis económica y política en el Ecuador, dados los nefastos gobiernos de turno.

Entre la década de los sesenta y setenta, el Ecuador va a atravesar por profundos procesos de cambio, la junta militar de los años sesenta iba a demarcar la sensibilidad expresada en importantes obras y que, de alguna manera, como todo proceso político, configura el pensamiento, abriendo puertas a nuevas formas de expresión, teniendo como escenarios a las dos ciudades más importantes del país: Quito y Guayaquil. Fueron estos, momentos donde se experimentó, y se podría decir que fueron los inicios del arte conceptual en el país.

Así, nuevas propuestas estéticas aparecerían, sin desprenderse en lo profundo de los ideales expuestos en la literatura sartreana, o en la poesía de Milosz, cabe hacer hincapié en la marca que dejó la Teología de la Liberación, (con Camilo Torres, como figura más cercana a nuestro medio); al abrir nuevos puntos de reflexión y nuevos acercamientos al tema de lo eterno y al papel de la iglesia como institución que debía colaborar y gestar las transformaciones sociales.

El campo del arte y la cultura va a estar influenciado por lecturas que llegaban del extranjero: *¿Qué es literatura?*, de Sartre, se convirtió en un libro de culto para las juventudes y fue abiertamente debatido en los círculos literarios, otros productos culturales llegaron de forma tardía como libros de la Generación *Beat*, de donde recogerían el tema de la libertad estética, las fronteras del exceso y de la literatura automática; temas que dialogaban con el quehacer estético. La preocupación por el giro del lenguaje y la semiótica va a tener en Barthes a sus seguidores y el cuestionamiento del papel de las instituciones en Foucault a un alto representante y crítico de la hegemonía y de las relaciones de poder, cuyos aportes desde el Colegio de Francia iban a sentirse en los países en vías de desarrollo, para poder comprender la presencia del poder en todos los aspectos



de la vida y cómo este es trasladado a las instituciones que instauran posiciones y disciplinas para legitimar la verdad. La erudición de Foucault se va a concentrar en el sentido de *hegemonía* que años atrás fue ya trabajado por Gramsci, pero cuya importancia no se va a desprender de las relaciones humanas e iba a interceder en las relaciones del arte en torno a los cambios sociales paradigmáticos.

En el caso del Ecuador, estos autores van a ser citados consuetudinariamente, forjando las ideas y creando lazos para la conformación de influyentes grupos tales como *Los Tzántzicos* en Quito, cuya irrupción en 1962 cambió el pensamiento tradicional en torno a las ideas y a las representaciones y desde donde se acogieron propuestas y tendencias que eran ya irreverentes para el contexto en que se desarrollaron.

El arte, pues, en sus diferentes expresiones, va a estar presente desde los inicios, así como el pensamiento social, puesto que en este grupo militaron grandes pensadores como Agustín Cueva o Bolívar Echeverría; influenciados por el Nadaísmo colombiano, fundado por Gonzalo Arango a finales de la década de 1950, cuya influencia no puede pasar desapercibida, tomando en cuenta que al igual que ellos renegarían de ciertas instituciones y cenáculos artísticos, posicionando un arte que debía ser popularizado. Esta popularización de sus ideas debía llegar a los confines y rincones de la región, a la vez que la militancia política se convertía también en un proceso de adoctrinamiento. En 1962 sale a la luz su primer manifiesto. En palabras de Alfonso Murriagui:

El 27 de agosto de 1962, firmado por Marco Muñoz, Alfonso Murriagui, Simón Corral, Teodoro Murillo, Euler Granda y Ulises Estrella, apareció el Primer Manifiesto Tzántzico, el mismo que no fue un exabrupto sino una constatación de la realidad cultural que vivía nuestro país a comienzos de los años 60; por eso en sus primeras líneas afirma: "Como llegando a los restos de un gran naufragio, llegamos a esto. Llegamos y vimos que, por el contrario, el barco recién se estaba construyendo y que la escoria que existía se debía tan solo a una falta de conciencia de los constructores. Llegamos y empezamos a pensar las razones por las que la Poesía se había desbandado, ya en femeninas divagaciones alrededor del amor, (que terminaban en pálidos barquitos de papel) ya en pilas de palabras insustanciales para llenar un suplemento dominical, ya en 'obritas' para obtener la sonrisa y el cocktail del Presidente". (2006, p. 1)



En el ámbito de la pintura, la década de 1960 va a dejar de lado las formas tradicionalistas para nutrirse de las nuevas corrientes estéticas que a nivel continental no pasarían desapercibidas, el Realismo Mágico, lo Real Maravilloso, la nueva novela latinoamericana, sobre la que Europa había puesto sus ojos, van no sólo a enorgullecer sino a perseguir una estética y tendencia parecida, que desde los trazos podía advertirse.

Lo mágico y maravilloso pertenecen a la novedad que la generación aporta a la expresión visual ecuatoriana del siglo. Otro grupo de artistas de la generación, sin pasar por los círculos del infierno, del feísmo puro, se instalarán en los fascinantes territorios de lo maravilloso Endara Crow —aunque con un primer momento de cierto feísmo en el tratamiento de la figura humana—, Dragón, de la Torre, Reascos, Ronquillo, Carreño, Flores Valle, Jorge Chalco. (Rodríguez, 1988, p. 107)

Las décadas de 1960 y 1970, no solo que iban a responder a una revolución cultural en el Ecuador que migraba desde los centros urbanos de gran potencia a nivel global, sino que van a estar marcadas por hechos políticos que no pueden escapar a ningún análisis y que pueden ser citados de manera escueta como: dictaduras, populismos, *boom* petrolero -hecho que va a redefinir el sentido de lo urbano y que implantaría un auge ciudadano de severas consecuencias en cuanto al crecimiento desproporcionado de las ciudades, así como al aumento de los cinturones de pobreza-. Contextos que sirven para incursionar en las preocupaciones del segmento del arte en la sociedad ecuatoriana, así como para establecer relaciones con las instituciones de mayor peso en este ámbito como La Casa de la Cultura Ecuatoriana y su matriz en la provincia del Guayas, en Guayaquil específicamente, donde se gestaron importantes movimientos y hubo espacio para exposiciones, talleres y discusiones de diferente raigambre. No obstante, el poder iba a instalarse más allá de las sensibilidades, por lo que a veces, la falta de atención a las necesidades que tenían los artistas, dio paso a que haya insurgencia por parte de los trabajadores del arte. Hubo una cultura de la resistencia y una resignificación del cuerpo dentro del ámbito estético, lo cual iba a ser defenestrado por los defensores de un arte tradicional, en contra de una búsqueda y posición de lo latinoamericano como identidad; lo que tendría mucho de la herencia histórica del país. Cabe destacar que estas décadas son



fundacionales del arte moderno ecuatoriano, sobreentendido como concepto más allá de las formas.

Las discusiones en torno al arte, en sus diferentes expresiones van a tener lugar en ya míticos y desaparecidos lugares como el *Café 77*, en Quito, lugar de reunión de los *Tzántzicos*, la cafetería *El Montreal*, espacio desde donde se gestó la conformación de *Sicoseo*, en Guayaquil, compuesto a inicios de los setentas por destacados intelectuales que lograron publicar una revista, y cuya temporalidad es la que ha marcado su leyenda. Este grupo puso de manifiesto la necesidad de explorar en las clases urbano-marginales, para darles voz desde la literatura. Destacarían, entre muchos otros, Fernando Nieto Cadena y Jorge Velasco Mackenzie. Si bien la Casa de la Cultura promovió, desde sus inicios, concebir al Ecuador como una “potencia cultural”, en la práctica hubo de por medio una política clientelar de la que difícilmente ha podido escapar, el malestar se hacía sentir cuando en 1966, en la ciudad de Quito, artistas, movimientos estudiantiles y demás generadores de cultura demandaron su democratización e incidencia en una popularización de la cultura. Es en ese 1966 cuando se da el Movimiento de Reorganización de la Casa de la Cultura, ocupando el 25 de agosto de ese mismo año locales de la entidad, tanto en Quito como en las demás provincias, exigiendo al gobierno formar una comisión para que evalúe y elabore una nueva ley constitutiva de la entidad. Esta comisión empezó a funcionar el seis de septiembre del mismo año, instalándose en Quito el Primer Congreso Nacional de Trabajadores de la Cultura, presidido por Diógenes Paredes; no obstante, con el paso del tiempo la situación volvió a tornarse oscura y desencantadora, puesto que fueron cuatro años de lucha hasta poder obtener lo que había sido consignado. En palabras de Tinajero:

Cuatro años de luchas, durante los cuales se había escrito y publicado poco, porque toda la atención se había concentrado en una acción más política que cultural habían terminado en el parto de los montes. Así se explica que, desde el 13 de noviembre de 1966, la exaltación que comenzó en 1962 con cuatro gritos en la oscuridad haya sido sustituida por el claro oscuro del desencanto, en el que la poca luz ganada sólo servía para iluminar a medias una verdad dolorosa: que la revolución no se hace con poemas, aunque ellos puedan nacer de un proceso revolucionario. (1985 p. 804)



Es necesario tomar como punto importante, que, tanto en Quito como en Guayaquil, hubo malestar en cuanto a la forma en cómo debía ser manejado el tema del arte a nivel nacional. Las entidades que se convertían en importantes íconos de la vida nacional, también iban a cometer abusos de poder, tratando mediante estos hegemonizar el arte, tal fue el caso del afamado Salón de Julio de la Municipalidad de Guayaquil que, consagrándose como uno de los eventos más importantes del país, iba a llevar a cabo curadurías que no eran de la aceptación popular, por lo cual en 1970 se crea un *Anti-salón* denominado *La ruptura del yo individualista*, organizado en un solar de la ciudad, como respuesta al oficialismo artístico del Salón de Julio. En este evento sin precedentes van a tener un protagonismo fundamental Los Cuatro Mosqueteros, Nelson Román, José Unda, Ramiro Jácome y Washington Iza. Esta actitud iba a consolidarse, en cierto modo, con el auge de las galerías con mayor presencia en la ciudad de Quito, en las cuales y de acuerdo con una tendencia y curaduría, podían exponer los artistas que no tendrían cabida en los espacios oficiales.

La década de 1970, como símbolo errado del capitalismo, va a convulsionar la cotidianidad de los habitantes del país, las ciudades van a afearse y la connotación estética pasaba a un segundo plano, por lo que hubo mucha inconformidad y un desconocimiento por parte de las autoridades que no cuidaron del patrimonio cultural. Sin embargo, Quito sería nombrada patrimonio cultural de la humanidad en 1978, cerrándose así otra etapa de la historia llena de contradicciones y vaivenes del país.

Cabe destacar, finalmente, que la irrupción de importantes pintores en la escena artística del país ha sido muy amplia y que muchos nombres quedarían fuera de un análisis, dada la cantidad de producción de la época. Consideramos, en todo caso, necesaria la participación de algunos nombres que forman parte del imaginario contemporáneo tales como: Hernán Zúñiga que consolidó un arte urbano y popular en Guayaquil, Humberto Moré, pintor esmeraldeño que radicó la mayor parte de su vida en el puerto principal y creó su método *signología* o José Carreño. Un poco a destiempo y sumido en preocupaciones surrealistas Eduardo Solá Franco, Aracely Gilbert (mujer de incidencias cubistas), Antonio del Campo y Miguel Varea, entre muchos más que son tomados en cuenta en



este estudio, que rebasa los límites del tiempo, para centrarse en la contemporaneidad como tiempo histórico y de posibilidades artísticas que, de una manera u otra, iría a forjar el arte moderno ecuatoriano, un arte abierto al mundo que en los años sesenta y setenta ya se había vislumbrado.



CAPÍTULO II. NELSON ROMÁN

2.1. La vida artística de Nelson Román

Nelson Román (Latacunga, Ecuador, 1945) es un pintor ecuatoriano, a quien Hernán Rodríguez Castelo (2004) ubicaría como parte de “La generación recuperadora” de las tendencias artísticas en el Ecuador tales como el feísmo y magicismo”. Se trata de un artista dueño de un trazo vibrante, marcado por las búsquedas identitarias, históricas, arqueológicas, antropológicas y con una trayectoria tan reconocida como la de Guayasamín o Kingman.

Nace el 7 de febrero de 1945, en la ciudad de Latacunga, Cotopaxi; transita los primeros años de su recorrido vital bajo el cuidado de sus progenitores, siendo el oficio de su padre, Salvador Román, músico de temas religiosos y profanos, y pintor figurativo de tópicos indigenistas además de religiosos, una de las piezas clave en su formación como creador. Simultáneamente, su madre, entusiasta de la literatura, reconoce en su mirada los primeros signos de emoción ante la palabra escrita. Según menciona Gérard Xuriguera (2004) “durante su infancia, el misterio de las máscaras talladas en la madera por el imaginero popular Alejandro Jacho, el encanto de los trajes ceremoniales de los danzantes del Corpus Cristi, originalmente fiesta del Inti Raimi, realizados por Teófilo Quishpe, los exvotos pintados por Manuel Cangui, discípulo de su padre, enriquecen su mundo interior y desarrollan su interés por el arte sincrético del mundo indigenista.”



Figura 1. *Nelson Román en su estudio*

Fuente: *Revista Cultura*, 1986, p. 343

Su talento y rebeldía rompe normas y trasciende campos conceptuales dentro del mundo artístico, lo cual lo convirtió en *mosquetero* del arte plástico ecuatoriano, ha procreado obras con mucha fuerza y significado; pues, su crecimiento artístico no se enmarca únicamente en el territorio ecuatoriano, sino que se traslada hacia una visión dialogante, cosmopolita. Naturalmente, a cada artista le pertenece una búsqueda, y esta búsqueda obedece al deseo de forjar un camino de autenticidad y valor, y, sin duda, el camino labrado por Román es una muestra extraordinaria del esfuerzo y la permanencia.

Se puede decir que quien hace arte es hijo de su tiempo, sin embargo, Román no solo es un hijo y testigo, sino un compañero de contienda pues, su presencia en la actividad plástica demuestra una capacidad arrolladora para crear e innovar sin ceder el paso al cansancio. Hablamos, entonces, de una personalidad brillante y un carácter firme y constante.

Como se advierte, Román posee una prolífica trayectoria, gracias a ello es considerado uno de los artistas plásticos más prominentes del panorama internacional contemporáneo. Entre las características técnicas y estéticas de su obra, sobresale la policromía y las técnicas empleadas tanto en pintura como en escultura, grabado, aguafuertes, acrílicos, collages, dibujos, y óleos, que han cautivado la inquietud de la audiencia, y suscitado el análisis de críticos



especializados como Hernán Rodríguez Castelo, Marta Traba, Gérard Xuriguera, entre otros.

Román, en un diálogo realizado en 2020 para el canal *Trisubgil* de la plataforma *YouTube*, refiere su fuerte creencia en la sabiduría de los pueblos ancestrales, y recuerda que a los doce años vive una parálisis completa que lo inmoviliza durante largo tiempo. Un día, su padre, en un gesto de cariño, le lleva un caballito de barro de uno de los artesanos populares de Cotopaxi y se lo coloca en su mesa de noche; así, a través de la compañía de la figura del caballo, el niño enfermo experimenta una energía mística. Entre reflexión y reflexión, decide dedicar su vida al arte; por supuesto, asistido por la medicina natural suministrada a manos de un chamán, Román recupera su vitalidad. Desde entonces, su lealtad y compromiso con la cosmovisión de los pueblos indígenas, y la usanza de la imagen del caballo, son elementos constantes en sus obras.

Tras su recuperación, el niño retoma su vitalidad, practica de forma cotidiana el dibujo, ayuda a su padre en el taller e interioriza las enseñanzas de los artesanos populares; así, enérgicamente, la mente del joven creador empieza a cultivar su impulso creativo. Al llegar a la edad de diez y seis años, Román, respaldado por su familia y fortalecido por un rico contingente de conocimientos en torno a la actividad artesanal, se dirige a Quito a estudiar la carrera de Bellas Artes. En 1962, ya instalado en la capital de Ecuador, estudia en la Escuela de Bellas Artes en la Universidad Central y culmina esa fase de su educación en 1968. En tanto realiza sus estudios, en 1963 colabora con el antropólogo brasileño Paulo de Carvalho Neto. De igual forma, en 1968 realiza una colaboración con el maestro Manuel Viola; asimismo, con el escultor catalán Moisés Vilella en un trabajo de investigación estética en el arte prehispánico ecuatoriano.

Es importante señalar que en 1968 el recién titulado y joven Román, inicia sus indagaciones como creador a través del arte representacional propio de las enseñanzas rígidas de su educación académica formal. Después, la abstracción hace una aparición breve en sus creaciones, hasta el año de 1969, gracias a la



influencia de los pintores Oswaldo Viteri y Manuel Viola —este último miembro del colectivo vanguardista español de la post guerra, llamado *El paso*—.

Es a partir del año 1969 que el joven Román se interesa enérgicamente en las experimentaciones del arte neofigurativo, emblema de los argentinos Noe, Deira o Maccio, y los artistas mexicanos Cueva y Toledo. Así pues, la neofiguración se sobrepone a la abstracción y representa no solo frescura para la época, sino también el primer esbozo del distanciamiento y crítica a la tradición del arte nacional; por esta razón, Román, se adhiere al neofigurativismo, estimulado por los dibujos del artista mexicano José Luis Cuevas, quien a su vez bebe del estilo del artista español Francisco de Goya.

En ese sentido Kraemer (2013), señala que Román profundiza en lo abyecto, surgen personajes monstruosos, reflejos fantasmales y alucinantes que recuerdan la época de la pintura negra de Goya. Un claro ejemplo lo constituyen los lienzos de la serie *Huayrapamushca* y el políptico sobre el tema *de la Violencia*, en ambos casos, aparecen monumentalizados personajes y macabros engendros de pesadillas. (p. 19)

Resulta interesante observar cómo las pinturas de Goya sobre todo en la etapa de la pintura negra se convierten en su mayor referencia del arte moderno, puesto que sus óleos a más de configurar una expresividad muy desgarrante, se convierten en un espejo de su tiempo, de que Francisco de Goya se sumerge en la crítica social de su época a través de una sátira imaginativa y desgarradora de una sociedad enferma y monstruosa.

Es en esta misma época en la que tiene su idilio con el arte de Goya, cuando teje amistad con sus coidearios Washington Iza y José Unda, y juntos forman el colectivo *Aguarrás*, este es el primer grupo artístico al que pertenece Román.

En entrevista concedida a Flavio Paredes del diario *El Comercio* (10 de febrero 2011), Washington Iza, en una reminiscencia entorno a su compañero Román, de finales de los sesenta e inicios de los setenta, dice: “Entonces era el expresionismo abstracto que confluía en la neofiguración y Román manifestaba



su personalidad en lo ancestral, en lo étnico social, en el realismo mágico, en dar significado al mestizaje. Luego sería el feísmo para ironizar sobre una sociedad dependiente.” Tiempo más tarde, se vincula a la agrupación *Aguarrás* la brocha sagaz y autodidacta del quiteño Ramiro Jácome; así, nace la agrupación llamada *Los Cuatro Mosqueteros*.

Nelson Román en un diálogo con la curadora de arte Sonia Kraemer enuncia que “Los Mosqueteros fue un capítulo muy importante, pues empezamos a recuperar el dibujo que es la base del movimiento neofigurativo”. (Kraemer, 2016, p. 17). Esta atracción por esta tendencia deviene de la relación establecida con artistas extranjeros que llegaron al panorama cultural del Ecuador y de figuras europeas y latinoamericanas que les aportaban un bagaje en cuanto a discursos y representaciones estéticas sobre cuestionamientos jerárquicos en torno a modelos de civilización que giraban en torno a un realismo social que estaba en vigencia y en círculos de arte, de estos anidó más de un espíritu rebelde y una atracción inusual por la neofiguración en los jóvenes estudiantes que buscaban un nuevo camino tanto en la estética como en los discursos artísticos.

Dentro de la etapa de los Mosqueteros, tanto Nelson Román como José Unda fueron invitados por Martha Traba a exponer en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En una entrevista con el artista, él describe como fue este encuentro con esta crítica del arte muy respetada dentro del circuito cultural latinoamericano:

Conocimos a Martha Traba en unas conferencias a la cual ella fue invitada por Galería XX, de quien Wilson Hallo era director (...), Martha Traba fue una gran figura de lo que acontecía en el arte latinoamericano, ella se convirtió en una voz poderosa, era una figura destacada, y promotora de la neo figuración. Ella quería saber quiénes eran los jóvenes que estaban en actividad con propuestas nuevas, es aquí que Wilson Hallo se contacta con nosotros para que ella nos visitase en nuestro local que se situaba en la calle Guayaquil. Martha Traba seleccionó algunas obras y al final de esto, ella nos dice: “tienen la exposición en el Museo de Arte Moderno en Bogotá en abril”; seguido de esto nos quedamos mirando con Pepe Unda sorprendidos, nuevamente ella nos dice: “chicos, ¿no se dan cuenta que los estoy invitando hacer la exposición en el Museo de Arte Moderno en Bogotá!”; en esta exposición participamos José Unda, Silvio Benedetto y yo. (N. Román, comunicación personal, 13 de febrero, 2020).



No cabe duda de que esta exposición marca un antes y un después para el artista, ya que lo conecta dentro de una esfera internacional, que le permitía presentar al mundo, por así decirlo, las nuevas estéticas visuales que en el Ecuador se estaban forjando; ya no estaba el indigenismo por delante, ya se hablaba de una revolución en la plástica ecuatoriana.

Es significativo señalar la importancia de Marta Traba como una figura influyente en el círculo del arte de Latinoamérica de los años 60. Armato (2013), menciona que Marta Traba, “lo que hizo fue desplazar del centro de la escena a una vieja generación de artistas modernos que suelen etiquetarse de nacionalistas” (p. 1). Para ella, eran los artistas quienes debían explorar valores iconográficos universales, tenían que construir formas y discurso que no provenga del pasado, sino del presente, explorar nuevas fronteras culturales donde la experimentación del lenguaje plástico sea más contemporánea.

Uno de sus mayores aportes a la crítica del arte del siglo XX fue la conceptualización en torno a la idea de “la resistencia” en la producción estética latinoamericana. La cual se enmarca en primer lugar dentro de una distinción geopolítica que realiza la autora en relación a la posición relativa en la que se encuentran ciertos países dentro del contexto mundial; por un lado distingue a aquellas áreas abiertas, que debido a diversos factores como la emigración, el desarrollo económico y su posición geográfica generaron una producción más influenciada por las tendencias de moda emanadas desde Europa y Estados Unidos, por otro lado, las zonas cerradas serían aquellos países que no se encuentran dentro de las lógicas globalizantes y que por lo tanto su producción en cierta medida, estaría menos influenciada por las configuraciones económicas preponderantes. (Hauyon, 2018, p. 5)

Es interesante analizar como Marta Traba hace una distinción de los artistas que se nutre de lenguajes y códigos estéticos fuera de sus localidades para producir obras que se dirigieran por vías contrarias a la tradición local, a esto ella lo llama la “estética de la resistencia”, si bien Marta Traba expone que los artistas deben nutrirse de dialectos y formas visuales internacionales, ella es enfática en describir que lo moderno no está en la copia sino en la transformación, de acuerdo al contexto del creador. Pero esto no pasa con todos los países latinoamericanos, ya que unos más que otros tienen ese contacto con los “polos occidentales” además de su tradición local arraigada y difícil de extirpar dentro del círculo del arte.



Ecuador se encontraba dentro de lo que ella denominaba los países de área cerrada, es por eso que le apetecía conocer de artistas que estaban adentrándose en la escena de la transformación del arte local en creaciones de nuevos paradigmas artísticos y discursivos.

Siendo así, tanto Nelson Román como el resto de Mosqueteros lograron posicionarse en el mapa del arte latinoamericano, ya que su búsqueda artística se alejó de las muestras repetitivas de la figura preconizada del indigenismo, su investigación por romper con un canon impuesto y establecido por las instituciones públicas y salones de arte, logró que construyeran lenguajes plásticos más autónomos, que estimulen emociones heterogéneas con perspectivas más querellantes de una realidad social global. (Aguilar, 2018, p. 3)

Es en 1972 cuando Román obtiene el Premio de París en el "Segundo Concurso Nacional para Jóvenes Artistas" con la obra *Pieza homenaje a César Dávila Andrade*, lo que le permite viajar a Francia y estudia en la Escuela de Artes Decorativas de Niza. En la misma década, periodo de 1973, durante su estadía en Niza, forja amistad y realiza investigaciones estéticas con el pintor neorreduccionista Daniel Dezeuze, del grupo *Support-Surface*. Al año siguiente, en 1974, sostiene diálogos con Víctor Grippo del grupo *13* sobre arte y sistemas. Después, en 1975, Román recorre varias ciudades norteamericanas invitado por el Departamento de Estado para conocer museos, galerías y colecciones personales; en ese mismo año expone en el Museo de la OEA, en Washington.

En 1976 realiza la exposición de su serie *Huayrapamushcas o venidos con el viento, Época Negra*, en el Museo Guayasamín, Quito. También en el mismo año se presenta la exposición *Visiones de Locura, Amor y Muerte*, en la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá-Colombia; asimismo, se presenta la exposición serie *Huayrapamushcas o venidos con el viento, época Negra*, en el Museo de Nortdridge-California.

Hacia 1977, emprende el regreso a su ciudad natal y se convierte en la gran figura del III Salón Nacional de la Casa de la Cultura. En Ecuador, Nelson Román es recibido con la admiración y aplauso de los colegas y maestros artistas, pues, la trayectoria del pintor, de solo treinta y dos años, labra a pasos contundentes



un camino, a todas luces, descollante. Sin embargo, pese a su conocimiento de la vida gestada en Europa, nunca es ajeno a la vida y al palpitar de su origen; así, la idea de la identidad se fortalece con tenacidad moldeándose, incesantemente, en un gesto ineluctable. Tiempo después, participa en la Bial de Sao Paulo, Brasil, con su obra *Mitos y Magia*. Posteriormente, en 1979 crea la serie *Realismo Mágico, Espejo humeante*, en Quito. Por otro lado, a partir de obtener el primer premio en el segundo Salón Premio de París (Quito, 1972), le sobrevienen los premios Témpera del Salón Nacional (Quito, 1973), Salón Nacional de Grabado (Quito, 1976), segundo premio de pintura del Salón Nacional Luis A. Martínez (Ambato, 1977) y gran premio en el sexto Salón Mariano Aguilera (Quito, 1978). Naturalmente, con la suma de estos galardones y exposiciones, Román despide la década de los setenta y con ella dice, de manera feraz, adiós al neofigurativismo.

En ese sentido, Aguilar (2019) afirma:

La época de los 60 y 70, la producción artística de Nelson Román muestra un arte transformador que propicia nuevas reacciones; distanciándose de ser simples instrumentos civilizatorios de una denuncia social; sino más bien, busca generar impresiones estéticas expresadas en tumultos de formas y colores combinados en una fiebre liberadora del arte no figurativo y expresionista, negándose a la idea de que estos se queden sólo como objetos utilitarios mercantilistas, sino, con el objetivo de fragmentar la esfera de un capitalismo tardío en que el arte es atrayente solo por una belleza artificial y comercial, coexistiendo como objetos de cambios. Es decir, busca propiciar nuevas formas de pensamiento y participación, que el arte sea más que un instrumento pedagógico o de admiración, si no que sea parte de transformaciones dentro de lo político, social y cultural. La obra de Nelson Román muestra una metamorfosis expresiva, cargada de mucho simbolismo que busca incitar distintas emociones en las multitudes, sean estas por sus tópicos o por la construcción de las formas visuales; lo que nos conduce a un campo de reflexión que incentiva a vislumbrar un arte que se encuentra más allá de las fronteras de lo reincidente, buscando ser generadora de procesos de mestizajes. (p. 5-6)

De esta manera, en 1980 empieza su introducción a las exploraciones del feísmo. En 1982 coparticipa en la creación del taller de grabado en la Casa de la Cultura de Quito, también hace investigaciones sobre el arte popular de Quito, y participa en la Exposición Itinerante de jóvenes artistas en La Paz, Bolivia.



Al parecer, 1982 es un año fructífero para Román, pues recibe nuevamente una beca del estado francés; así, estudia en la Escuela de Arte y Arquitectura de Marseille-Luminy con la compañía de los pintores Jacard y Kermarrec, afinando su habilidad en las técnicas del grabado y litografía sin olvidar sus intereses por lo ancestral y lo mágico.

Hacia 1984, Román se sitúa permanentemente en París y ejecuta creaciones en conjunto con el artista Christian Jacquard en la ciudad de Marsella. No obstante, sus visitas a Ecuador son frecuentes e interviene en el Proyecto Fundación del taller de grabado Grabas en Quito. En 1985 realiza la exposición colectiva *Arte Contemporáneo Ecuatoriano* en Lima. Más adelante, en 1987, sostiene reflexiones en torno a la actividad artística con el crítico de arte francés Gastón Diehl, experto en arte latinoamericano. Luego, en 1988, se inaugura la Exposición colectiva *Mitos y tradiciones de América Latina*, en Mónaco. Cerca a estas fechas, en 1989 se dedica a la creación de obras temáticas de París, así, nace la serie de pinturas monumentales *AXZA AXZA XIII, Ciudad perdida, París*. Mientras que, en 1990 reflexiona sobre el arte moderno con el crítico de arte Xerard Xurigera; de esta manera, Román finaliza la década de los ochenta.

Los años noventa se inauguran con una nueva perspectiva en cuanto a la creación y en 1991 Román participa en la décima Bienal de grabado Latinoamericano en San Juan, Puerto Rico. Inmediatamente, en 1992 teje conversaciones con la arqueóloga americana Karen Sthother, miembro del grupo arqueológico que descubrió la tumba paleoindia de los Amantes de Sumpa, entrevista que le sirve para dar lugar al ensamblaje de sus obras *Amantes de Sumpa y Códices* en París y Quito, en 1994.

En 1995, realiza exposiciones en Montpellier y Marsella. A continuación, en 1996, realiza la exposición de arte Iberoamericano en Santiago de Chile. En 1997 ejecuta proyectos, instalaciones en Quito; después, en 1998 participa del Simposio de Escultura Monumental, con exposición permanente en Quito; el mismo año entabla diálogos sobre el ancestralismo con la antropóloga norteamericana Marie Murphy en New York, y hace un intercambio experimental

con el artista Mark Brusse en París; de esta manera se finaliza el ciclo de los noventas.



Figura 2. Nelson Román en el museo Muñoz Mariño, al fondo la obra *El Dorado*
Archivo del artista Nelson Román. 2018

Continuando con esta cronología, en el 2000, Román expone sus obras *Visiones y alucinaciones de París*, en Francia. En seguida, en el año 2001 inicia su propuesta plástica *Ancestralismo y Naturalismo*, en Francia. En el 2002 realiza la exposición *Lo ancestral y el mar*, en Chile; y, en el mismo año, emprende diálogos sobre el Manifiesto Río negro con el crítico de arte Pierre Restany, en Francia. En 2004 realiza su exposición retrospectiva *El ojo del Jaguar*, en el Museo Nacional Banco Central del Ecuador, en Quito. Más adelante, en el año 2005 crea el espacio de arte: *El ojo del jaguar*, en la capital ecuatoriana. En 2006 ejecuta su proyecto *Recuperación del Panecillo*. Luego, en el 2010, da inicio a la propuesta plástica *Naturalismo integral* y participa en el proyecto *Arte para todos* con el mural *El Cacique Banana y sus guerreros*, en Sevilla-España; así, Román se despidió de la primera década de los años 2000.

Asimismo, en 2011 lleva a cabo la Exposición *Nelson Román o El arte perpetuo*, en la Sala de exhibición temporal CCE de Quito. Más tarde, en el 2012, realiza la exposición *Nelson Román. Universos ancestrales*, en el Museo de arte moderno de Cuenca; a continuación, en el 2013, se presenta la exposición *El eterno retorno*, en el Centro Cultural Metropolitano de Quito. Tiempo después,



en el 2019 se efectúa la exposición *Obras mayores* y finalmente, la más reciente exposición llamada *Azul Román*, se realiza en febrero de 2020, en el Palacio La Circasiana con sede en Quito.

Como se puede constatar, el trabajo de Román no se recluye en un pensamiento monolítico, sino que dirige sus exploraciones hacia diferentes dimensiones y apuesta por lo proteico, cambiante y dinámico. Con certeza, el artista usa la entereza de sus manos para ahondar en la materia incognoscible de la condición humana y permanecer bajo un cielo *azul Román* con un *ojo de jaguar* expectante a la vibrante ferocidad de la vida. El color, el detalle y la forma gestual de sus pinceladas son características que realzan su práctica heterogénea y experimental presente en su producción de imágenes arquetípicas, donde subsisten temas ancestrales y símbolos universales. (Aguilar, 2018, p. 3)

Como conclusión hay que mencionar que la trayectoria artística de Nelson Román no es sólo producto de esta relación académica y artística con los expresionistas extranjeros, sino también como un estridente exponente de su persistente e inagotable espíritu de búsqueda de elementos antropológicos, históricos y sociológicos, además de sus relaciones con artistas nacionales, con los que aprende la extracción de materiales populares, aproximándolo a un arte con una potencia nacionalista. (Aguilar, 2018. p. 3)

2.2. El colectivo pictórico *Los Cuatro Mosqueteros* y su propuesta pictórico-política que resalta la figura de Nelson Román en los años 60 y 70

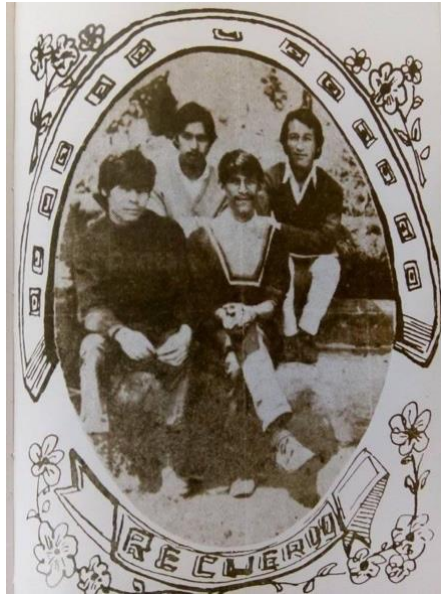


Figura 3. *Los Cuatros Mosqueteros: Román, Iza, Unda y Jácome*
Registro fotográfico del artista Nelson Román. Década del Sesenta.

Es el final de 1968 y los amigos Washington Iza, Ramiro Jácome, José Unda, y Nelson Román se proponen, con la energía propia de la juventud, dotar de un nuevo aire a la tradición pictórica nacional. Es así que, fraguando un sincretismo entre la irreverencia y la soltura de las formas del expresionismo, se forja un pensamiento incisivo o casi mordaz, cuya visión irónica sobre la realidad moldea el espíritu del grupo llamado *Los Cuatro Mosqueteros*. Se dice que el nuevo colectivo se empieza a llamar así dado que los cuatro amigos son encontrados juntos siempre, ya sea compartiendo espacio en su taller, o en visitas de diálogo en el *Café 77*, pues, es el lugar más popular en donde se reúnen intelectuales residentes en el Quito de la década de los 60 y 70.

Washington Iza describe que cuando iniciaron tanto el grupo *Aguarrás* como *Los Cuatro Mosqueteros*, buscaban un cambio en los paradigmas del arte que en aquel entonces se vivía dentro del círculo cultural del Ecuador; en una entrevista con el artista, expone que:

Lo importante es que comenzamos, nos entusiasmamos mucho con una actitud un tanto rebelde en el sentido de romper el molde de enseñanza, casi no



teníamos un poquito de conocimiento de las corrientes que regían en aquel entonces, sino más bien queríamos irnos a unas actitudes de rompimiento. (W. Iza, comunicación personal, 20 de enero 2020)

Esta actitud rebelde devenía también de una u otra forma de proponer nuevas estéticas visuales en que la figura fuera el centro de atención, y en que el concepto primara en la obra; estas ideologías inician con las conexiones que se establecieron con el maestro Manuel Viola y el artista Silvio Benedetto, personajes importantes dentro del arte europeo, ellos dejaron huellas imborrables e imperecederas del impulso por trabajar nuevas propuestas que ya en Latinoamérica se estaban forjando.

En estos primeros años, la figura se convirtió en su foco, en su herramienta para transmitir conceptos sociológicos un tanto complejos que era difícil de comunicar de forma verbal; en las palabras de Gérard Xuriguera, quien cita a Hernán Rodríguez Castelo, a este grupo también se lo denomina “La generación recuperada” porque reciclan la figuración. Una figuración que sucede al realismo con una connotación social, amalgamada de muralismo contestatario, entre aceptación y rechazo de datos críticos. (Xuriguera, 2004, p.20)

Según el mismo Castelo (1993), se designa “generación recuperadora” a la de los nacidos desde 1935 hasta 1950, cuyos primeros representantes irrumpen en el horizonte de la plástica nacional partir de 1965. Lo que los artistas de la generación recuperan es la figuración. Obras son estas provenientes del pincel salvaje de Francis Bacon, la visión poética y pintura abstracta de Manuel Viola, el dibujo convulsivo de José Luis Cuevas, y el influjo de dibujantes con enérgico sentido crítico-social como: Muriel Cifuentes, Viteri y Gilbert Almeida, que son los más grandes influyentes del grupo.

En este sentido, para los Mosqueteros el libro *Los Cuatro Monstruos Cardinales* de la crítica de arte Marta Traba fue su puerta hacia el conocimiento de un arte más universal, en que ellos descubrieron por primera vez la obra de Francis Bacon Jean Dubuffet, José Luis Cuevas y Willem de Kooning. Hay que enfatizar algo importante: “el Ecuador se encontraba aislado de la esfera artística mundial, sin embargo, esto no hizo mella para que los Mosqueteros se dedicaran



al trabajo mismo de la investigación fundamental de la construcción y deconstrucción de la forma”. (Kreamer, 2017, p. 17)

Como se afirma en la obra de *Los Cuatro Mosqueteros*, yace un conjunto de elementos provenientes de figuras internacionales que fueron introducidos por críticos de arte que vinieron a nuestro país. A pesar de la falta de elementos bibliográficos o encuentros con una pintura más contemporánea, eso no fue obstáculo para que estos artistas buscaran estéticas y conceptos diferentes a los que en Ecuador se suscitaba.

Los jóvenes artistas, embebidos con cuestiones propias de la recién inaugurada vida adulta, se ven atravesados por las inquietudes suscitadas por la voz de la sociedad y el vértigo de un tiempo revuelto. Hay que recordar que, en el estallido de los años 60, el latido latinoamericano toma como protagonista a Cuba que se alza victoriosa con el triunfo del primer régimen socialista en el territorio de América Latina, en ese entonces la estrechez de los vínculos con la Unión Soviética y el conflicto de la relación con Estados Unidos pone en riesgo al mundo entero, siendo esta una amenaza de la tercera guerra mundial y la advertencia de una guerra nuclear. En 1962, tras la “Guerra de los misiles cubanos”, la URSS y USA rivalizan por la influencia en América Latina, Oriente Próximo y los estados recién descolonizados de África y Asia, donde el espíritu del comunismo constituye una fuerza vigorosa que convulsiona el poder económico y aviva las luchas por la igualdad étnica en Norteamérica y diversas latitudes.

Coyunturalmente, en mayo de 1968, se lleva a cabo la mayor huelga estudiantil en la historia de Francia; pues, una serie de protestas es iniciada por grupos estudiantiles —incluyendo a estudiantes provenientes de la escuela de Bellas Artes—, contrarios a la sociedad de consumo, el capitalismo, el imperialismo y el autoritarismo; jóvenes que, en términos globales, no están de acuerdo con la dinámica ejercida por las organizaciones políticas y sociales vigentes.

La década de los sesenta, indiscutiblemente, es la década del grito de la juventud enardecida, la reivindicación de los derechos de la mujer, la revolución



cultural, el reconocimiento del Movimiento por una libre orientación sexual, o LGBT, la transformación de los sistemas político-económicos y por si fuese poco, la llegada del ser humano a la luna. En definitiva, cabe destacar que estos años presentaron, sin duda ninguna “un cambio de la sensibilidad social, expresado en formaciones y prácticas discursivas, en formas de movilización social, en una nueva visualización del futuro”. (Pizarro, 2002, p. 7)

Así pues, en el Ecuador de finales de los sesenta bulle, en su propio contexto, en una crisis socio política que representa la instauración de un modelo de desarrollo económico capitalista de alto costo social; al mismo tiempo, la formación del movimiento estudiantil suscita una miscelánea de huelgas y reclamos acerca de la gratuidad de la educación universitaria, el alto costo de la vida, entre otros conflictos. Según datos recogidos por el estudio de Rodríguez, los parisinos estudiantes de arte, a viva voz en sus pancartas, enunciaban:

Acusamos a esta sociedad de hacer de las artes un medio de prestigio y no un taller de comunicación entre los hombres. Denunciamos toda tentativa, venga de donde viniere, de atentar contra la libertad de creación. A partir de hoy trabajaremos con todos los medios a nuestro alcance, y todos los medios que podamos inventar para imponer la verdadera integración del arte en la sociedad. (Rodríguez, 1993, p. 9)

Claro está que los Cuatro Mosqueteros toman como propio el bramido subversivo parisino y dan origen a un conjunto de obras que proponen una ruptura con la percepción de estética de la tradición pictórica del país, siendo así que, la belleza en las formas es desplazada para fijar el foco de interés en figuras amorfas y dibujos dotados de una ironía que encarna una crítica tajante sobre una sociedad inmunda; así, expresamente, lo fundamental de esta estética es el feísmo.

En igual medida, otro antecedente que marca el camino artístico de los jóvenes Mosqueteros fue la incorporación del grupo VAN en la palestra artística, este grupo también surgió a finales de los 60.

El grupo VAN propuso una antibienal en respuesta a la bienal de pintura organizada por la Casa de la Cultura, bajo la dirección de Oswaldo Guayasamín. El motivo fue el estancamiento que estos artistas percibían frente a la rigidez e

institucionalización que la estética del realismo social había impuesto en su época en el Ecuador. (Valencia, L., 2019, 25 de junio)

De esta manera para Valencia, el grupo VAN también busca una separación de un arte formalizado e institucionalizado como lo fue el indigenismo, pero sobre todo su inconformidad era ante la figura de Guayasamín que había instaurado al realismo social como un dogma dentro de la plástica ecuatoriana.

Los cambios que planteaba el grupo en el lenguaje plástico y su llamado a buscar "nuevas formas de visión que sobrepasen lo formal establecido", a nivel de mercado, decía de una pretensión por introducir una visualidad que atraiga a nuevos públicos y contrarreste la hegemonía de Guayasamín, que había logrado posicionarse internacionalmente y que, a pesar de diversas críticas, seguía siendo el referente del arte ecuatoriano. (Cevallos, 2013, pp.152-153)

Como se puede deducir del párrafo anterior, ellos veían la necesidad de proponer cambios que tomen en consideración otros conceptos nacionales, culturales y sociales, creían que ya era hora de romper con cánones muy instituidos, por eso crean la Antibienal como una manera de interpelar un discurso cultural hegemónico, de buscar un lenguaje más común, más accesible al concurrente, la integración de nuevas visiones y proceso creativos para el artista; de este evento, en adelante, se dio origen a muchos debates en relación al arte en el Ecuador, en el que Wilson Hallo era su principal auspiciante en su galería Siglo XX.



Figura 4. Imagen del Grupo Van (1968)



Nota: grupo VAN, publicada en el diario El Telégrafo en 1968. Fuente: El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008). María del Carmen Oleas Rueda. 2018.

Con estos antecedentes, Los Cuatro Mosqueteros ponen a la vista nuevas tendencias en lo que se refiere a la representación del ser humano. Su propuesta artística es presentar cuerpos sin rostros y sin órganos, poniendo como rasgo articulador a la figura del hueso desnudo que, en su conjunto visual, manifiesta el vacío de la existencia, el despropósito y la consternación de lo incierto. De esta manera, es entendible que no se busque reflexionar acerca del ser humano y su forma, sino de dialogar con él en su condición cruda de ser tendido sobre el mundo del abismo existencial. Por ello, la deformidad de la figura que presentan las obras de estos artistas responde a los procesos de apropiación de conceptos sociales de ruptura y de resistencia hacia imaginarios identitarios de una sociedad hispana que centraba su representación en un arquetipo indigenista.

Estas obras integran búsquedas formales de las vanguardias pictóricas en dos grandes esferas: abstraccionistas y figurativas. Por ellos, las imágenes poseen una parte definida y figurada y otra indefinida, pero además de la forma, las obras poseen una reflexión sobre el ser humano y su identidad, a través de la representación del cuerpo humano, como un cuerpo social, que se diferencia del cuerpo moderno del renacimiento. (Rocha, 2011, p.12)

Empero, los cuatro jóvenes artistas se encuentran rodeados de un tejido de coyunturas sociales y culturales en que la figura deformada se convierte en su conducto semántico y comunicador, que interpela el contexto propio del arte y las instancias de poder alrededor de este. Esta mirada crítica y surrealista convergen en una neofiguración de expresiones grotescas y fantasmales que a más de buscar una admiración por parte del espectador busca una interpelación por parte de éste, busca que se introduzca en la obra para que se convierta en traductor de símbolos y signos, ya lo decía Ranciere (2010) “hay que arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia”. (p.1)



Tanto Román, Unda, Jácome e Iza plantean nuevos paradigmas que giran en torno al empleo de la figura como modelos estéticos que salen de los patrones academicistas que regían también los salones culturales del país. Ellos ven en la neofiguración su transición a inventarios imaginativos de experiencias artísticas que nacen desde el encuentro con Viola y Benedetto.

La figura dentro de la creación artística ha ido cambiando de acuerdo con las necesidades de ideologías políticas que los sujetos creadores requieren para la construcción de sus obras, de esta manera reinventan y reformulan al cuerpo como una matriz multifacética portadora de significados que supera las fronteras de la contemplación y pasa a formas de reflexión. La conexión con el cuerpo y el sujeto pasa del hecho en que es empleado como forma activa en la producción de imágenes a ser concebido como un medio para la representación de la realidad, pero esto también muta, ya que los intereses para los artistas y los contextos cambian, porque la representación mimética ya no es lo relevante en la producción artística, existe una preocupación en el accionar político en donde se suman nuevos intereses estéticos. La concepción del cuerpo cambia de ser visto como una máquina contemplativa a ser parte de una matriz creativa, la corporalidad se inserta en nuevos terrenos en los que la importancia de la creación reside en el concepto. (Aguilar, 2019. p. 6)

Desde luego, el propósito de esta mirada artística es plantear una cultura de la resistencia basada en la intelectualidad como un medio de cuestionamiento a los valores de una sociedad furiosamente desatada en crisis. En este sentido, es completamente entendible que el deseo de Los Cuatro Mosqueteros, y, sobre todo, el de Nelson Román, sea incorporar a la materia plástica un desafiante sentir crítico en torno a lo social. Siguiendo la línea de pensamiento de Gérard Xuriguera (2004) este grupo de iconoclastas representan un elemento tanto de revelación como de consolidación.

De acuerdo a José Unda, las nuevas propuestas en relación a estéticas y conceptos sociales sucedía del hecho de marcar una ruptura ante el cacicazgo y arte capitalizado que Guayasamín había instaurado dentro del arte ecuatoriano, “nosotros éramos muy críticos porque él era quien marcaba o



capitalizaba a todas las corrientes, entonces nosotros hicimos una contraposición, nos lanzamos como contestatarios a ese status quo”. (J. Unda, comunicación personal, 11 de febrero 2020)

Es evidente que los nuevos discursos estéticos que comienzan a nacer son el resultado de la inconformidad con una corriente que les precedía como era el indigenismo, corriente que ya abrumaba los salones de arte y que no daba cabida a otras nuevas propuestas; la monopolización y mercantilización del indígena como representante de un país ya no convencía a los artistas que de una u otra manera iniciarían una revolución identitaria en la plástica ecuatoriana.

Los Cuatro Mosqueteros emergen en 1969 y sus integrantes comienzan a alejarse en 1972, anunciando su ruptura definitiva en 1974; sin embargo, durante esos tres años conciben una voz lúcida y contracorriente para la cultura. En el libro *Los Cuatro Mosqueteros* (1993), Ramiro Jácome señala: “Pudimos sobrevivir al reto. Más éxitos que fracasos había sido la respuesta pública a nuestro esfuerzo de renovación constante”.

Para que esta visión incisiva de la realidad se impregnara en la comunidad de la época. En 1970, los artistas se trasladan hacia Guayaquil y presentan su propuesta feísta en el Salón de Julio; pero, dado el rechazo de la organización, deciden instalar sus lienzos sin enmarcar en un solar, en los lindes de un terreno con un edificio en construcción incipiente, así, compilan y exhiben sus obras en un Anti-salón llamado *La Ruptura del Yo Individualista*. Esta exhibición, abierta al público, desliza la idea de una nueva concepción de un arte que no pretende representar la hermosura, sino la fealdad, la crítica y el humor como diatriba. A través de lo antiestético se declara un discurso de rechazo hacia la normativa social hegemónica; sin embargo, aunque el concepto de la obra es lúcido, el contenido no es bien aceptado por el aparataje social que no está, en ese momento, vinculado intrínsecamente con un discurso desestabilizador. La sorpresa del día para los jóvenes artistas es que la divertida *Antibienal* ocasiona su encarcelamiento por manchar las paredes con frases *incitadoras*, fuera de ello, lo que no se esperaba es que tal polémica genere tanta visibilidad para los artistas, pues, en poquísimos tiempo empiezan a formar parte de los titulares de

la prensa nacional, sobre todo del diario *El Tiempo*, medio de comunicación que muestra la mayor solidaridad y empatía con ellos. Con esta lúdica experiencia de desafío se hace eco de uno de los grupos icónicos de mayor relevancia en la plástica ecuatoriana, pero, por otro lado, es cierto que los artistas son anteriormente ya reconocidos por su alta calidad y destreza con el dibujo.

Los Cuatro Mosqueteros eligen el dibujo como técnica para destacar su habilidad en la anatomía de los trazos, y, además, porque viven años de precariedad, pero desde esa carencia los jóvenes no desmayan en la tarea por generar pensamiento crítico. El arte siempre es una batalla de resistencia, y Los Cuatro Mosqueteros militan desde la carencia con creatividad y paciencia, así, apuestan por materiales de bajo costo como el betún, el lápiz, el carboncillo, y es mediante esta experimentación con materiales sencillos que se engendra el génesis de obras personales y potentes que, con valentía, les permite ampliar el horizonte. Más adelante, después de 1973, cada mosquetero toma un rumbo disímil, pero la amistad que se forja en el candor de la juventud no se quebranta, sencillamente, es momento de crecer y guardar en algún lugar del tórax, un espacio para el color salvaje del recuerdo que hará mella en el corazón de Ecuador y del tiempo.



Figura 5. *Nelson Román en la exposición en el Museo Muñoz Mariño. Quito 2019*

Fuente: Registro fotográfica del artista Nelson Román. 2019

2.3 Levantamiento de las obras de Nelson Román entre los años de 1969 y 1979



Cabe una aclaración previa de suma utilidad de cara a la concepción general de trabajo. Para el levantamiento de estas obras del artista Román, se consideró los archivos de algunas curadoras y galeristas de arte, además de la ayuda del artista, lamentablemente de este levantamiento quedaron fuera algunas pinturas, ya que no fue posible por ningún medio dar con la información exacta de su fecha de creación. También es importante aclarar que el artista Nelson Román no poseía un repositorio más detallado de las obras de esa época, ya que, según los manifestó, estos insumos se habían extraviado y la información que él tiene es la misma que circula en la Internet.



Figura 6. *Transportadores*

Nota: Obra del artista Nelson Román. Tomada del Libro *La mano que habla*.

Nombre:	Transportadores
Año:	Década del 60
Técnica:	Bolígrafo sobre periódico
Medidas:	18 cm x 27 cm



Figura 7. Comerciante

Obra del artista Nelson Román. Tomada del Libro *La mano que habla*.

Nombre:	Comerciante
Año:	Década del 60
Técnica:	Bolígrafo sobre periódico
Medidas:	27cm x18 cm



Figura 8. *Músicos*

Obra del artista Nelson Román. Tomada del Libro *La mano que habla*.

Nombre:	Músicos
Año:	Década del 60
Técnica:	Bolígrafo sobre periódico
Medidas:	27cm x 18 cm



Figura 9. *Feria del Salto*

Obra del artista Nelson Román. Tomada del Libro *La mano que habla*.

Nombre:	Ferias del Salto
Año:	Década del 60
Técnica:	Tinta sobre papel
Medidas:	20cm x 30cm



Figura 10. *Chachapoyas*

Obra del artista Nelson Román. Tomada del Libro *La mano que habla*

Nombre:	Chachapoyas
Año:	Década del 60
Técnica:	Tinta, carbón y cera sobre papel
Medidas:	46 cm x 28 cm



Figura 11. *Sin título*

Obra del artista Nelson Román. Tomada del Libro *La mano que habla*.

Nombre:	Sin Título
Año:	Década del 60
Técnica:	Tinta sobre papel
Medidas:	20cm x 30 cm



Figura 12. *Sin título*

Nota: Obra del artista Nelson Román, José Unda, Ramiro Jácome y Washington Iza. Tomada del libro *Inhumano*.

Nombre:	Sin Título
Año:	Década del 60
Técnica:	Tinta Sobre Papel
Colección:	Fundación Hallo



Figura 12. *Sin título*

Obra de Nelson Román y José Unda, tomada del libro *Inhumano*.

Nombre:	Sin Título
Año:	Década del 60
Técnica:	Acrílico sobre cartulina
Colección:	Fundación Hallo



Figura 13. *Sin título*

Obra de Los Cuatro Mosqueteros: Nelson Román, José Unda, Ramiro Jácome y Washington Iza, tomada del libro *Inhumano*.

Nombre:	Sin Título
Año:	Década del 60
Técnica:	Acrílico sobre lienzo
Colección:	Fundación Hallo



Figura 14. Mural

Obra de Los Cuatro Mosqueteros: Nelson Román, José Unda, Ramiro Jácome y Washington Iza, tomada del libro *Inhumano*.

Nombre:	Mural
Año:	1968
Técnica:	Mixta Sobre Madera
Colección:	Fundación Hallo

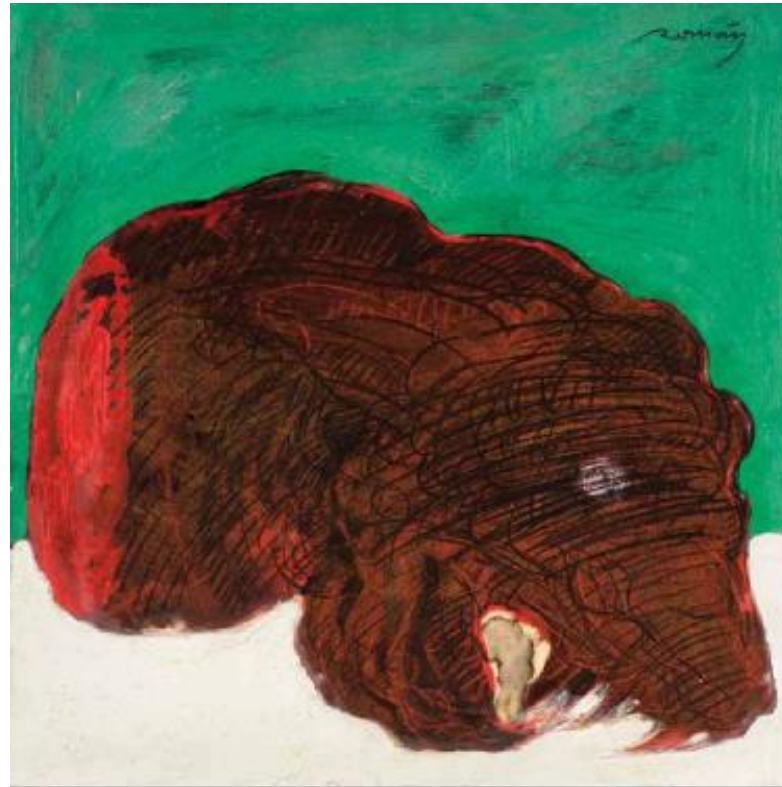


Figura 15. *Serie de la violencia*

Obra de Nelson Román. Tomada del libro *el Eterno Retorno*.

Nombre:	Serie de la Violencia
Año:	Década del 70
Técnica:	Mixta

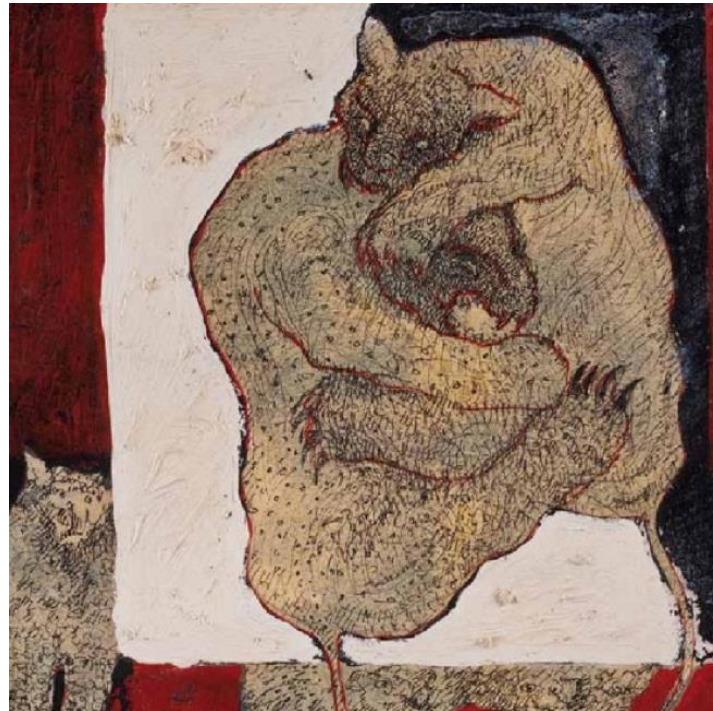


Figura 16. *Serie de la violencia*

Obra de Nelson Román, tomada del libro *Eterno Retorno*.

Nombre:	Serie de la Violencia
Año:	Década del 70
Técnica:	Mixta



Figura 17. *Miedo. Serie de la Violencia*

Obra de Nelson Román, tomada del libro *Eterno Retorno*.

Nombre:	Miedo. Serie de la Violencia
Año:	Década del 70
Técnica:	Mixta



Figura 18. *De la serie de visiones de locura, amor y muerte*
Obra de Nelson Román, tomada del libro *La mano que habla*.

Nombre:	<i>De la serie de visiones de locura, amor y muerte</i>
Año:	Década del 70
Técnica:	Sanguínea, óleo sobre papel vietnamita
Medidas:	200cm x 600 cm



Figura 19. *De la serie Huayrapamushcas*

Obra de Nelson Román, tomada del libro *El Eterno Retorno*

Nombre:	Serie Huayrapamushcas
Año:	1975
Técnica:	Mixta sobre papel
Colección:	Taller del artista



Figura 20. *No tendrán que temer ni los temores de la noche, ni las flechas que vuelan durante el día, ni la peste que camina en las sombras, ni la epidemia que al medio día le arrastra*

Obra de Nelson Román, tomada del libro *Mariano Retro, 91 años del salón Mariano Aguilera*.

Tema:	No tendrán que temer ni los temores de la noche, ni las flechas que vuelan durante el día, ni la peste que camina en las sombras, ni la epidemia que al medio día le arrastra
Año:	Década de 1970
Técnica:	Mixta

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LA OBRA DE NELSON ROMÁN

3.1. Análisis semiótico de las obras de Nelson Román

Dentro de este apartado se pretende conocer la relación y el sentido que existe entre los signos presentes en la obra del artista, descubriendo ese acento crítico que nos muestra conceptos interpretativos a partir de una codificación visual. Siendo así, para realizar este análisis se ha visto necesario desarrollarlos desde dos perspectivas diferentes, la primera agrupando las obras con características similares que transitan por caminos tanto semióticos como discursivos muy afines, y la otra perspectiva es el análisis de obras de forma individual ya que los signos presentes en ellas poseen características particulares.



Estudio comparativo en referencia a las figuras: 6, *Transportadores*; 7, *Comerciante*; y, 8, *Músicos*.

Estas tres primeras figuras (6, 7, 8), están realizadas con una técnica en común, el bolígrafo sobre periódico, sus trazos lineales rápidos y no muy prolijos acompañan al sentido de precariedad que los personajes representan en las tres imágenes. Las grafías que aparecen aquí son retratos recurrentes en el indigenismo ya que por las características de su vestidura y los arquetipos de los rostros dibujados en las figuras 7 y 8, se observa una “construcción ideológica del indígena a través del otro” (Aguilar, 2019). Existe una dinámica de retratar al indígena dentro de los escenarios del trabajo duro, folklorismo y el comercio, muy

común para la estratificación del indígena en lo que se refiere a las sociedades de las ciudades andinas.

El artista claramente sigue la línea de relato trágico que la pintura ecuatoriana en la época de los años 60 todavía arrastraba como tradición. A través de la alterabilidad de distintos textos, narrativas, argumentos y tropos se produce la sujeción del indígena en su identificación con una efigie inmóvil que designa un lugar subordinado en la estructura social, política y cultural. (León, 2007, p. 91)

Lo que enuncia Cristian León en este párrafo refuerza la narrativa visual con la que el artista Román presenta a esos personajes. Esta ventriloquía proviene desde la esfera del arte en donde la reivindicación de la imagen del indio en el contexto social, nutre un pensamiento idealista, poético, que gira dentro de la plástica y literatura ecuatoriana, las obras que producen estos artífices intelectuales de la pintura documentan la figura del indio, no desde sus costumbres, sino desde su dignificación, exponiendo un discurso plástico violento. (Aguilar, 2019, p. 3)



Estudio comparativo en referencia a las figuras: 9, *Feria del Salto*; 10, *Chachapoyas*; y, 11, sin título.

Cuando observamos las tres figuras siguientes: 9, 10, 11, es indiscutible como la fuerza de la línea es la que protagoniza estas tres obras; la primera imagen responde a un sentido nostálgico y hasta un tanto lírico, esto viene del diálogo de los materiales y técnica con la que está realizada el dibujo, ya que por el uso solo del bolígrafo en un soporte muy sencillo como el papel, se separa de ser algo con tintes pintorescos y se dirige hacia una frontera más dramática y melancólica. Es atractivo como el uso de la línea para la delimitación de forma y

volumen de este paisaje se asemeja mucho a los grabados de Edward Hopper o de Francisco de Goya en el que el tramado forma parte de la narrativa visual.

En la figura 10, *Chachapoyas*, vemos que sigue en la línea de lo patético y deprimente, esto es consecuente por la forma y expresión de los rasgos faciales del personaje, como sucede en la obra anterior el uso de la línea dentro del tramado, que ayuda a fortalecer el carácter apagado y sombrío. Al artista, en estos primeros años, todavía le es difícil separar su contexto socio cultural de las ciudades andinas, en que la representación de la fuerza y trabajo se mantiene entre los personajes del campo de rasgos muy pronunciados y de personalidades solitarias.

En la figura 11 (sin título), se separa totalmente la figuración y sigue un camino muy abstracto, en que la línea sostiene una vez más la fuerza de la obra; este dibujo posee una particularidad atrayente, porque el uso de las líneas horizontales y oblicuas que se encierran en planos de claroscuros muestra una rudeza y oscuridad abrumante, como si se abriera una puerta al mundo del pensamiento del artista. En esa época, acontecimientos bélicos y luchas sociales estaban en pleno auge; siendo así, estas formas serían una manera de expresión sin lenguaje descriptivo de lo que acogía al artista con referente a su entorno social. Es notable como en esta obra, ya se marca una separación del artista de temas comunes a conceptos fuera de lo habitual en lo que se refiere a su contexto cultural, el solo hecho de utilizar la línea como una forma más violenta, no tan lírica como antes, lleva a analizar que el artista se está reformulando la interpretación y la representación de una nueva imagen.



Estudio comparativo en referencia a las figuras 12, 13, 14, (sin títulos), y el mural de la figura 15.

Las figuras 12, 13, 14, (sin títulos) y la figura 15, el mural realizado en conjunto por Los Cuatro Mosqueteros, muestran signos de una transformación que marca la época de la neofiguración de Román, los seres fantasmagóricos representados como entes desfigurados con una cromática blanca con tonalidades azules muestran en sus rostros agonías y desolación; están agrupados en colectivos sin definición de rasgos sexuales, son seres antropomorfos de cabezas grandes y pequeñas con exageraciones de tamaño en los ojos y narices, son seres resultantes de la mirada angustiante del otro, de lo desconocido. Son seres que se encuentran en forma de colectivo que no tiene particularidades que se puedan distinguir, existe una pérdida de identidad y despersonalización, una interpelación ante las invisibilidades.

Para Susan Rocha (2011) el cuerpo indómito, animalizado, mutilado monstruoso y deforme, no es un cuerpo civilizado sino una mirada crítica al

proceso civilizatorio que, en la excesiva valoración del alma o de la razón, degradó la carne. (p. 12)

Los cuerpos deformados en la obra de Román y en los murales de los Mosqueteros, no son representados desde una visión biológica sino desde un campo de signos y símbolos que representan los sucesos políticos y sociales de su entorno.

La cromática presente en estas obras están cargadas de tonalidades azules y grisáceas, generando matices melancólicos, que asientan el concepto grotesco, tanto la forma como el color saca al espectador del sitio de observador y lo conduce al sitio de indagador, porque las obras responden a una distorsión de la realidad, a una metamorfosis del cuerpo que no es común en esa época. Estos entes ya no representan una realidad de un grupo definido en un entorno social, sino más bien, están determinados por pensamientos divergentes de una visión muy intrínseca del artista.



Estudio comparativo en referencia a las figuras de la serie de la Violencia: 16 y 17 (sin título) y 18, Miedo.

Dentro de la serie *de la Violencia* en las figuras, 16, 17, 18 la ferocidad de las formas y colores de estos seres antropomorfos, parecieran sacados de las pesadillas de una crónica roja; los primeros personajes de la figura 17 son dos jaguares, símbolos de poder, animales que se encuentran en acción de ataque, estos distintivos se sitúan dentro de la representación de guerras, conflictos y



movilizaciones bélicas en que la visceralidad domina el carácter de los individuos, en que la ambición conlleva a enfrentamientos de poder.

La fauna tiene una doble acepción en la obra de Román: lo primigenio y lo simbólico. Así como los jaguares unidos en un abrazo mortal (figura 17) vienen a ser una representación de un enfrentamiento animal por la dominación o la procreación, también hablan desde un sentido antropomórfico, de una acción espontánea surgida por el odio, o quizá por la mecánica de la eterna lucha vicio-virtud. Se vuelve así una batalla interior en un diálogo para quien lo observa, y de ahí su sentido antropomórfico. Es interesante ver como la lucha tiene un testigo silencioso, estático, probablemente inocente, un jaguar joven que todo lo observa pero que está imposibilitado de actuar, y al que, además, se le ha desdibujado el rostro, y por tanto su identidad. Es la víctima necesaria de la violencia, sea esta necesaria o no.

Asimismo, en la figura 16, de la serie *de la Violencia*, el artista juega con la representatividad del poder a través de la caracterización de un animal con rasgos similares al de jaguar, este se encuentra degollado en un escenario violento y aterrador, es un monstruo desmaterializado que forma parte de una estructura de control que ha sido derrotado o golpeado. “Estos seres diabólicos amenazan la unidad del grupo social y han de ser eliminados para reforzar la coherencia interna e impedir el cuestionamiento jerárquico”. (Cortez, 1997, p. 17). Tal como lo manifiesta Cortez en este apartado, el artista refleja el derrocamiento o destitución de poderes o ideologías que ponen en peligro un orden social ya establecido por grupos soberanos de institucionalidades implantadas. Podemos inferir que existe un perdedor de la batalla anterior que yace exánime. O quizá no, pues la cortadura limpia del cuello nos hace pensar, más que en una batalla primitiva, en un decapitamiento ajeno. A pesar de los ojos muertos, la cabeza tiene aún las fauces abiertas como si hubiese sido detenida en la mitad de un rugido, o un grito.

La fauna silvestre en sus décadas posteriores se vuelve más exuberante, aparecen tortugas, peces, mariposas, cocodrilos y elefantes, muchos con rostros humanos y gran riqueza de colores vivos y contrastantes, sobre todo el azul que

ha llegado a ser su característica más reconocida. Se aprecia, así, la diferencia de significación de una década a otra. Durante la década de los setentas los animales representan salvajismo y son representaciones más bien de un conflicto perpetuo, mientras que, en sus décadas posteriores, la fauna adquiere un tinte más bien lúdico.

Por otra parte, en la figura 18 (*Miedo, Serie de la Violencia*), el juego de texturas y cromática componen un personaje atemorizado o amedrentado; en sus ojos se esquematiza y refuerza este concepto del miedo. El miedo individual y colectivo proveniente de la incertidumbre de la guerra, de las crisis económicas, de las revueltas sociales, en síntesis, un miedo ante los hechos que sucedieron en los 70 y que estremecían a muchos artistas. Las tonalidades cromáticas como el rojo, el verde y negro, se unifican en una sola masa de forma muy violenta y sugestiva, que lleva al espectador a una reacción de incertidumbre y ansiedad, ya sea por la forma monstruosa de deslumbrarlo o por la perturbación que se expresa en los ojos del personaje.

Román era un gran admirador de la obra del mexicano José Luis Cuevas, cuyo estilo muestra también la denuncia social a través de rostros deformados de mirada fría y fondos llanos, lo que podemos también observar en la figura 18. El artista trata de romper con un indigenismo idealizado como el de Egas o Guayasamín, y nos muestra al hombre en una actitud primitiva, de emociones fundamentales. Podemos ver la autenticidad del espanto en el rostro desdibujado, y en la actitud de sumisión de las manos que recuerdan también cierta animalidad, como las garras de un buitre, que cubren la boca en un gesto de horror. Lo más vistoso son los ojos redondos y abiertos que observan algo que tiene en frente y que no podemos saber qué es. Aunque, quizás, este gesto de horror es para el observador, la humanidad que lo mira. Viene a ser así, un diálogo de reproche por la sociedad que rodea al hombre y que produce horror. Esta pintura lleva también sobre la cabeza un rectángulo, que se repite en la obra de Román, a veces como fondo, soporte, o en este caso, como un pensamiento que podemos adivinar inflexible.



Estudio en referencia a la figura 19 de la serie *visiones de locura, amor y muerte*.

De la serie *Visiones de locura, amor y muerte* (figura 19), Aguilar (2019) expone:

Esta serie muestra seres antropomorfos de formas grotescas y siniestras que parecen ser sacados de un cuento surrealista. Dentro de la composición visual de la serie se encuentran divisiones de escenas que no están conectadas entre sí, sino más bien, es un collage de imágenes, siendo su hilo conector la forma, el color y el concepto. Al ir de izquierda a derecha encontramos en un plano general a dos personajes que se hallan con miradas en distintas direcciones, además de que la proporción en relación a su altura también es diferente, estos dos componentes se convierten en factores identificadores que permiten asimilar que las figuras no se encuentran o no comparten un mismo status; las formas en que son ilustradas denotan la presencia de un autócrata y de un vasallo. El autócrata tiene un conjunto de plumas en la parte superior de su cabeza, afianzando su superioridad, a pesar de que existe una neofiguración con un sentido feísta, se puede apreciar que el rostro de este parece ser de una persona de edad avanzada, en cambio el segundo personaje se lo ve más joven y sometido, pareciese que llevara una caja y dentro de eso la cabeza de alguien con su boca amordazada.

En la parte derecha de la pintura encontramos tres figuras siniestras atemorizantes de cuerpos alargados y rostros desfigurados sacados de un cuento de horror, dos de ellos manipulan a un tercer personaje arremetiendo contra él y manipulándolo con cuerdas desde los pies. Arriba de ellos una criatura extraña y el rostro de un anciano tuerto. (p. 3-4)

Los personajes que se integran dentro de la obra, aquellos que tienen las facciones un tanto definidas, tienden a estar con expresiones irónicas y desafiantes, su posición más diferenciada hace suponer que el artista trata de



retratar las fuerzas políticas y policiales que en la década de los 60 y 70 tenían un poder de represión brutal contra los estudiantes, miembros de los partidos socialistas e intelectuales. Las imágenes del carroñero y la serpiente se aproximan a la representación política del país, en que las intrigas y las mentiras repudian discursos que defienden los intereses del pueblo, para que luego estos terminen olvidados y devorados por los buitres.

En este mismo orden de ideas, en la parte central donde se presentan estas deformidades, están cobijadas bajo la cromática de tonalidades azules, algo muy diferente a lo que se observa en el resto del cuadro, lo que también afianza la idea de que, en este espacio, son retratados los personajes que poseen mayor poder, en las otras zonas las tonalidades son más oscuras como el panel izquierdo y derecho en que estas formas demenciales vendrían a representar los vasallos que cumplen con las ordenes de ejecución, silenciamiento y contención.

En la parte inferior hay una aglomeración de sujetos, no existe definición de formas, solo siluetas de personajes, ellos vienen a personificar la masa social, una masa que la constituyen todo un grupo de personas que se encuentran controladas por poderes hegemónicos los cuales son inclementes. El hecho de que esta agrupación de siluetas no tenga una ilustración definida, a diferencia de las otras, afirma los procesos de desigualdad y exclusión que sigue estando presente en el panorama nacional. Hay que señalar que el rico juego de la mancha, las cualidades expresivas con relación a las representaciones de las figuras, el diálogo visual que tienen los personajes, las variaciones texturales, la fracción de la línea, todo esto somete al espectador a una intromisión en el alma del artista, fluctuando de esta serie un conjunto de interpretaciones de múltiples lecturas.



Estudio en referencia a la figura 20 de la Serie Huayrapamushcas.

En cuanto al análisis de la obra *Huayrapamushcas* figura 20, la palabra “huayrapamushcas” en kichwa significa “hijos del viento”. Es así como ve Román al pueblo, como una masa vulnerable e ignorada que se pierde en la multitud, hay rasgos distinguibles que aluden lo grotesco y siniestro de una realidad política y social, presente en la mayoría de sus obras, el color negro, con las tonalidades rojizas y azules marcan el sentido espectral que lidera la obra. Los individuos representan colectivos sociales que encarnan la miseria, tienen una posición de crítica sobre la condición humana.

Nos exterioriza que la experiencia estética del artista para trabajar la desfiguración en sus formas, deviene de un movimiento de inconformidad hacia un canon repetitivo y superficial de representar una identidad perdida en mares de ignominia, de algo que ya no nos simboliza; es así, que se ahonda por nuevas fases de figuración que deviene de una exploración y mirada crítica de la representación dramática y exacerbada de las obras Cuevas —artista mexicano— y los Goyas Negros, siendo estas figuras transmutadas las que los acercarán más a lo enigmático. (Aguilar, 2018, p. 6)

Nelson Román encuentra en la neofiguración otra manera de experimentación y de representación, que le permitió una libertad interpretativa rica en nuevos códigos estéticos y culturales, que se salen de una rigurosidad de representación de formas; juega con la indefinición de los sujetos y las transformaciones de este, conllevando a que el observador entre al juego de descifrar su contenido pictórico.



Estudio en referencia a la figura 21, *No tendrán que temer ni los temores de la noche, ni las flechas que vuelan durante el día, ni la peste que camina en las sombras, ni la epidemia que al medio día le arrastra.*

La figura 21 es la obra con la que Nelson Román gana el premio Mariano Aguilera, y prueba su carácter rebatible ante lo que puede significar para él la sociedad; sus individuos incapacitados, amedrentados conducen a un cuestionamiento sobre la naturaleza del ser humano, su apetito de autodestrucción que los transforma a una condición animal, condición que muestra esa bestialidad metafórica que simboliza los sentimientos más ordinarios y vulgares del ser humano. El achicamiento del espacio a través de la cromática grisácea se acerca.

Como analizamos en las obras mencionadas en párrafos anteriores no cabe duda de que el artista viene a ser un portavoz de su realidad social y política, su forma creativa de ilustrar lleva al espectador a un universo de preguntas y de múltiples lecturas que permite sacar distintas conclusiones.



3.2. Análisis crítico del discurso de la obra de Nelson Román 1969-1979

Es importante remarcar que esta violencia epistémica tiene un correlato con el tema del indigenismo; y, sin duda, ese tema será el segundo punto de abordaje, pues desde aquí nace su re-significación de la mirada decolonial del personaje subalterno, del “otro” oprimido y la compartimentación ideológica de un arte que había llegado a agotar sus agencias de sustentabilidad tanto porque sus esquemas estaban desgastados, cuanto por la hegemonía cultural que los había absorbido. Por otro lado, el tercer paradigma, tiene que ver con la recapitulación de algunos recursos semánticos ya explicados en el capítulo anterior que el autor emplea desde lo interpelante hacia la mirada activa del observador. Es necesario extender la mirada dimensional de la obra estética para entender de qué manera Román intenta crear una especie de subversión de los planos significantes desde los que se mira la obra de arte y que tienen que ver mucho con esa metamorfosis que plantea en su etapa posterior, con ese imaginario “antropozoomorfo” de sus intereses ya en el siglo XXI.

En los sesenta, a más de los acontecimientos sociales, políticos, económicos, antropológicos, los caminos del arte se bifurcan y, como bien simbólico, toma otras formas de representación y asimilación por las instituciones culturales. Ya no se trata de continuar en la manida reflexión en torno a la idea de Nación, como había sido la constante hasta finales del siglo XIX, y parte del XX, sino que otro tipo de discursos tomaban la posta, como lo ha explicado Alexandra Kennedy (2015). Otro tipo de verdades necesitaban, a más de un reconocimiento, un lugar de enunciación. Así, ante la afluencia de corrientes de vanguardia, ante la diversificación del arte, de la técnica, la arremetida del cine, de las contraculturas, del rock y de la variación del discurso no-normativo (feminismos, masculinidades, cuerpos diversos) se sirve la mesa para el retorno a la no figuración, a la fragmentación, como lo habían venido haciendo ya algunos países latinoamericanos. Así pues, según lo ha explicado Crespo, en el Ecuador, por los años sesenta:

Convivieron las prácticas informalistas y figurativas, vacilando entre el discurso identitario y la modernización de los lenguajes, en una búsqueda exhaustiva de



color, forma y gesto. La pintura se convirtió en el soporte de actitudes políticas, construyendo una mirada resistente de autodeterminación, a partir de “exploraciones estéticas” por medio del *collage*, la fotografía y un arte experimental. (Álvarez, 1999, p. 40)

En la figura 10 de esta época, muestran ese primer impacto por la no figuración y configura la autodeterminación que requería demostrar y representar un tipo de violencia especial. Una violencia icónica, de diferentes expresiones, alejadas de las del panfleto de realismo social y del indigenismo. Y el lema, pues, en esta “generación recuperadora”, como la ha llamado Rodríguez (2004), estaba fundado por las implicaciones del prefijo *ANTI*. Los miembros del grupo VAN¹ lo propusieron como esquema de la ruptura. Ejemplifica este hecho la manera contundente de subvertir los moldes arquetípicos con en el proyecto de la antibienal, que fue una contestación directa a esa solapada forma de la violencia institucionalizada con otro tipo de discursos y referentes. Los Mosqueteros, el segundo grupo artístico en el que milita Román, hacen lo suyo, fieles al estilo iconoclasta del momento, con su anti-Salón, y con la irrupción de un arte del descrédito, de la ofensa, del ceño fruncido, de la desfachatez, incluso.

No es casual que las obras de este período tengan una fuerza marcada, un sincretismo en las formas, se podría decir que casi llegan a los límites del *art brut* haciendo un recorrido explícito por el expresionismo más heterogéneo y el feísmo más desconcertante. La violencia toma notas telúricas que encubrían las ontologías primigenias y el concepto de la modernidad dialéctica. Román, por tanto, sitúa a este como el tiempo de la violencia, y llama *Serie de la violencia, Visiones de locura, amor y muerte; y Huayrapamushcas* a su ciclo más descarnado y oscuro, donde el Goya negro está más presente, pues muestra un interés estructural que transcurre desde sus primeros trazos abstractos hasta su época más conceptual, y que coincide plenamente con el careo que tuvieron con las prácticas estéticas en su generación, como tan bien lo apunta Crespo:

A finales de la década del cincuenta y en la década del sesenta, el informalismo de raíz europea intentó buscar un lenguaje latinoamericano y, específicamente,

¹ El grupo VAN (Vanguardia Artística Nacional), 1968, lo conformaron Enrique Tábara, Guillermo Muriel, Oswaldo Moreno, Estuardo Maldonado, Aníbal Villacís, Hugo Cifuentes, Luis Molinari, León Ricaurte.



un lenguaje andino que le permitiera construir una iconografía en diálogo con la arqueología y con la cultura popular. Vemos esta confrontación en la exploración pictórica que, al actualizar los signos de la cultura indígena, se presentan descontextualizados, enunciando el lugar ambiguo del mestizo. (2005, p. 33)

La ambigüedad de estos discursos está muy presente en algunos de los cuadros de época de Román. *El miedo*, por ejemplo, coincide con esta preocupación con la transformación de sus personajes arquetípicos, en personajes macabros, seres antropomorfos como expresión de crítica social y agonía del mundo en crisis que se vivía.

Pero ese miedo, esa angustia, propia de la violencia, retrata muy bien las inquietudes estéticas del artista, aunque no lo encasilla del todo. En el libro *El ojo del jaguar* (2004), texto imprescindible para acercarse a la obra del artista latacungueño, se recoge una nota de Oswaldo Guayasamín, sobre la obra de Nelson Román, que, de manera amplia, sostiene que “el horror es el tema central de la pintura de Román; sus monstruos: brujas, enanos, dictadores, fetos, locos, deshechos humanos, circulan en sus cuadros, como en las calles y plazas de América Latina”. (Rodríguez y Xuriguera, 2004, p. 69)

Esta nota, fuera de los vínculos que se teje entre artista y artista, es sintomática y resume el interés que subyace bajo los motivos que sustentan el *logos*, el *pathos* y el *ethos* de la propuesta artística y estética de Román, pero más que nada revela ese parentesco con la escuela realista precedente y, por ese mismo vínculo, un consubstancial cambio de visión. Es la suya una reflexión sobre cómo estos discursos estéticos e ideológicos pueden entrañar (y deben) otro tratamiento desde la pintura.

Volviendo a la nota hay que apuntar que el Román al que se refiere Guayasamín no es “todo el Román”; no es todo el amplio universo de significados que pueblan sus cuadros, esculturas, instalaciones, *collages* y demás objetos artísticos intervenidos por su feraz mano. Esta es una etapa donde, según lo afirma Sonia Kraemer “las referencias antropológicas son uno de los cimientos más profundos en su postura vital, algo que marcará toda su producción futura” (2013, p. 19). De modo que aquí subyace una de las plataformas para entender su inclinación hacia lo abyecto en la década del 70, surgen personajes



monstruosos, reflejos fantasmales y alucinantes. La serie *Huayrapamushcas* es el caso más contundente de su análisis político de la coyuntura en un nivel antropocéntrico y étnico. Seres antropozoomorfo, seres de pesadilla, macabros. Es la época de los delirios, trazos espasmódicos. Pues en esta etapa de Román se aprecia que:

perfila un revulsivo estilo que ilustra la figura humana con delirantes distorsiones caricaturescas; colores violentos, pinceladas agresivas y trazos espasmódicos que establecen un cierto ambiguo misterio que surge del divorcio entre los personajes y el escenario. Formas desarticuladas de borrosa indefinición son parte de un discurso crítico contra la sociedad. (Kraemer, 2013, p. 19)

La variedad estilística va a la par con cuestionar los postulados del arte de salón, del arte hecho para marcar las diferencias de la alta y baja cultura, como bien lo señala Gramsci, del arte decorativo, de lo bueno, lo bonito, de consumir los bienes simbólicos. Entre tanto, hay una inmediatez del conflicto que el arte plantea y para ello, se ha visto, se requiere retomar el arte y sacarlo a las calles. El gesto decisivo fue la caravana que los Mosqueteros montaron en su Antibienal en Guayaquil, en 1968. No es, en este caso, sin embargo, solo el gesto, sino que la proposición que toma visos de iconoclasia y la ruptura ya pretendida con los VAN, con la cultura hegemónica que parecía omnívora.

Este primer intento revela la posición de rebeldía de Román y de sus colegas, muy particular, sin embargo, de toda esa generación de artistas que se reunía en el Café 77 pues uno de los actos más recordados, junto con el desfile de los Mosqueteros con su burro por las calles de Guayaquil, eran los recitales poéticos de los Tzántzicos cuyas violentas irrupciones en los salones poéticos caracterizaron a toda una generación. Entonces, los actos de la impotencia, de la rebeldía, se dejaban sentir dentro y fuera de la obra como un postulado que se debía seguir a pie juntillas y que no tenía concesiones ni con el poder ni con el arte como institución normalizada. La violencia, lo sabían los artistas, era, a más de estructural, individual, personal, pero sobre todo un arraigo de prácticas discursivas implantadas en la psiquis social, como lo ha visto Pierre Bourdieu. (Canclini, 2001). Eran, en definitiva, los tiempos de quitar del pedestal al arte institucionalizado y erigir un arte más cercano, un arte auténtico, cargado de



vigor, esplendoroso en derrotas, dialogante con el folclor o con las nuevas identidades que se rescataba.

Algunos tratan de llevar la discusión hacia el marco de la ontología capitalista, el *art pop*, la llamada de atención fauvista, lo kitsch, lo neofigurativo y la toma de conciencia del cuerpo. Entonces, Román, y otros artistas, que tienen como referentes tanto a Viola como a Jasper Jones, a Bacon como a Torres García, saben que no queda nada de inmoral o incestuoso codearse con otro tipo de representación de las raíces. La inclinación se da, entonces, hacia el “precolombinismo”. El lenguaje iconográfico para rastrear los signos ancestrales y populares que habían sido quizás pasados por alto por la generación del realismo social y del indigenismo que los idealizó hasta el desgaste. Quizás la neofiguración, la deformación, el feísmo, el informalismo, el patetismo y el esperpento, llevado a su máxima significación, sean una buena dosis de antídoto anti-realismo post-indigenista, que resultaron ser claves. En todo caso, una de las ideas que proclamaban los artistas del periodo, según lo ha citado Rodríguez Castelo es la oposición desde la magia y el folclore a la academia, a su sesgo hipnótico, a su factura siempre vigente de hegemonía cultural.

Así como los hechos sociales influyen en las representaciones estéticas, estilísticas y pictóricas, artísticas en general, hay que entender cómo estas representaciones se vinculan e influyen la percepción ideológica sobre un momento histórico tan especial, telúrico y político como las décadas del 60 y 70 del siglo XX. De un arte de corte indigenista, como se vio en las figuras 5, 6, 7 pasamos a una neofiguración, figura 8. Y una de las claves para entender este traspaso es tener presente el cambio morfológico que realiza Román. Atrás quedan las figuras estereotipadas del indígena, las manos nudosas de Guayasamín y Kingman. El esperpento en este caso está dado por la figura y por el alejamiento de los planos trágicos con respecto al observador. El hombre (en el discurso de Nelson Román) es la misma deformación de la figura humana, el ser humano despojado de su belleza intrínseca, alejado de su cualidad lumínica, de su esencia divina, incluso. El feísmo es, entonces, una respuesta amarga, desfigurada, desalentadora hacia el horror del afuera que se representa



en los materiales usados, la sanguínea y el papel vietnamita. Son esenciales para entender esta inclinación metamorfoseada sus obras.

Surge entonces ese distanciamiento que vemos en las figuras, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21; esa mirada oblicua que representa la realidad distorsionada que actualiza los signos de las culturas ancestrales o implanta otros diálogos con la forma, el gesto, el contenido, como ese del lenguaje puramente gestual. Un referente sobre este arte que puede estar enmarcado en la ciudad como en la zona rural. Sin embargo, para estos artistas la neofiguración, el abstracto, el feísmo, inclusive, no eran suficientes para referirse a estos pueblos tan dolidos y pluriculturales que habían pasado desde la representación idealizada de Mideros al esperpento expresionista de Egas. Román, señaló de sí mismo, que era lo que pretendía al alejarse del abstracto, pues esta variante de la no-representación intentaba vender un arte ajeno al nuestro. No se trata de legitimación del arte indigenista, como en el realismo social de Diógenes Paredes o de Egas, estamos ante una metamorfosis expresiva que acumula sin distanciarse, que se apropia sin eliminar, que amplifica los significados de la pertenencia, pero sobre todo que evalúa su cualidad de obra de arte, de arte de vanguardia.

La inautenticidad, el despilfarro de discurso de los curadores y de los marchantes (que son personajes inéditos en el Ecuador de entonces), requiere que se tome una visión casi coyuntural pero personal de los artistas. Por tanto, interpelar el indigenismo, como un segundo esquema representacional y de referencia, como un término en disputa más bien, donde el interpelado reacciona a su cualidad de interpelante y posiciona otro tipo de arte del dolor que no rechaza por ejemplo las manos de Kingman o los oscuros goyescos de Guayasamín. Una relación que sitúa al signo en calidad de acto ilocutivo y perlocutivo y que confiere al arte del período una potencialidad estética diferente, sin salirse del todo de las raíces ideológicas; de aquello nacional, auténtico, que nos funda como pueblo o nos determina como seres humanos. En palabras de Canclini:

Los artistas que inscriben en la obra misma la interrogación sobre lo que la obra debe ser, que no solo eliminan la ilusión naturalista de lo real y el hedonismo



perceptivo, sino que hacen de la destrucción de las convenciones, aun las del año pasado, su modo de enunciación plástica, se aseguran por una parte, dice Bourdieu, el dominio de su campo, pero, por otra, excluyen al espectador que no se disponga a hacer de su participación en el arte una experiencia igualmente innovadora. (Canclini, 2001, p. 48)

En este punto es importante marcar la presencia, o más bien ausencia, del sujeto cartesiano en la obra de Román. La mirada occidental y la autonomía estética. La manipulación de los saberes y su monopolio que para los años 60 y 70 del siglo XX tiene una relación directa con la posición ideológica demostrada tanto en los cuadros como en las exposiciones. El discurso masculino y la profusión de elementos simbólicos que pueden ser interpelantes de una urdimbre de nuevas masculinidades.

Por lo tanto, una lectura hermenéutica es necesaria en las obras de Nelson Román que a veces toma algunas cosas del geometrismo que inicia en los años 60 con Torres García, pero que se distancia de Araceli Gilbert y se parece a veces a Eduardo Solá Franco, quien pinta retratos de hombres como la imposibilidad de determinar la masculinidad en su *Portrait of Philip Salem* (1956). Por ello, las máscaras de Román hacen referencia a la teatralización del mundo moderno y sus discursos (odio, xenofobia, violencia, desasosiego). De las máscaras sociales que adoptamos desde el ámbito particular, doméstico, hasta las formas más complejas y dominantes de la vida social, la política, el gobierno, o incluso el poder que siempre detenta otra mirada, como Juno, y que casi nunca deja de estar cubierto porque la máscara es necesaria al poder como en la pintura *Máscara del miedo* de Klee, de 1932, con ese toque de primitivismo en sus pinturas y en las máscaras que como decía Octavio Paz no sirven para ocultarnos sino que nos revelan cada vez más.

El arte de Nelson Román es un arte de su tiempo que mira hacia atrás sin despreciar el arte que lo precede, pero que también tiene su intención discursiva puesta en un futuro. Es hijo de su tiempo y asimila el acontecer nacional de una manera sincrética e híbrida como ninguno, según lo ha visto Canclini. Si bien no desconoce los aportes del indigenismo, la idealización, el “ventrilocuismo”, la legitimidad de los discursos de reivindicación, hacen que él reinterprete estos escenarios y configure otros discursos del dolor y la oscuridad en sus pinturas.



En este sentido, las nuevas propuestas pictóricas que Nelson Román plantea nos llevan a considerarlo como parte de una posmodernidad cultural, ya que proyecta formas compositivas cargadas de conceptos éticos, políticos y sociales que cohabitan dentro de una libertad creativa sin estar encadenada a una estética impositiva.

Sánchez (2009), afirma

El desarrollo de nuevas manifestaciones artísticas permite la alianza con el pensamiento posmoderno en la tarea de hacer un discurso combativo en el que aparecen unidos la política, la estética, la economía, y la ética. Todo ello reflejo de una multiplicidad de tendencias existente en la sociedad de fin de siglo. (p.97)

Los cuadros de Nelson Román unifican una amalgama de pensamientos, de creencias, y de formas, convirtiéndose en un sistema integrador que tiene presente exponer un pensamiento crítico y anarquista. Aunque sus pinturas son consideradas obras de arte terminadas y no precisamente se instauran dentro las manifestaciones artísticas del postmodernismo como el performance, happening, y las instalaciones, sus representaciones ofrece una comprensión más pluralista y global de otros mundos como piezas de rompecabezas que muestran desigualdades y discriminaciones políticas, sociales y económicas, siendo esto un pensamiento propio del postmodernismo.

Román se muestra como un hombre de dos mundos (pues se nutrió mucho de lo occidental en su estadía en Europa) permite que la apropiación cultural que intenta no sea una apropiación impostada producto del arte que se vende en el mercado, o como muchos lo dirían, de ese arte exótico que se produce en estas tierras un tanto alejadas de la civilidad. La vieja y manida dicotomía entre civilización y barbarie vuelve a tener en el pincel de Román otro “round”. Así, muchos de sus elementos, de sus hombres, mujeres, bestias, tienen ese recubrimiento simbólico de la mandada, de lo tribal, del lugar inexplorado al que no llega la luz de la razón. Muy al estilo de Joaquín Torres García, recupera esa simbología de lo ancestral y la configura dentro de espacios simbólicos o con connotaciones propias de nuestras raíces como las serpientes, los monos, las canoas, las iglesias, los jaguares y cocodrilos, etc. En su pincel desfilan tanto los



mitos del ayer, casi siempre poco explorados, y los mitos del mañana, donde las concesiones al hombre moderno son siempre privilegiadas por el poder o por una fuerza misteriosa que las convierte en nada, en simples figuras que recorren el lienzo componiendo su propia sinfonía de oscuridades.

Por otra parte, la crítica y curadora de arte Susan Rocha menciona que el trabajo de Román ha sido “además de neofigurativo, neoexpresionista en el estilo; ancestralista en la temática; y, simbolista y fauvista en el color. Su propuesta se nutre asimismo de la inclusión de temas populares, folclóricos, arqueológicos, pretéritos e histórico-artísticos” (Rodríguez y Xuriguera, 2004). Hay que tomar en cuenta que las raíces ancestrales son una constante en toda la obra de Román. Si bien, es verdad que cuenta con etapas definidas: en un primer momento vimos a Román respondiendo a ciertas inquietudes del informalismo; luego percibimos su decantamiento por la figuración, por el feísmo y el magicismo; y, casi para los años noventa e inicios del siglo XX, pasar hacia los temas que miran hacia la esencia del americanismo y a las más hondas raíces de la identidad. A pesar de esas etapas que muestran sus propias características, podemos observar que esa raíz de corte ancestral está presente en casi todo su trayecto vital y artístico. No es solo el horror y la forma desarticulada, como un muñeco de guiñol en decadencia, sino que su esencia estética va mucho más allá. El agenciamiento de Lacan sitúa a Román como el prototipo (si cabe el término) del artista que se inmiscuye más que en las formas y en los contenidos significantes que se desenvuelven con el observador. Explora, y yo diría que este es uno de los rasgos del poder asociativo y desencadenante de su arte, la mente del ser humano postrado ante ese horror. No es el ser horrorizado el que se expande en la trama del lienzo, sino el ser atormentado que no puede entrar en esa trama. Como los formalistas rusos lo explicaban, no es la obra sino el extrañamiento que produce, la calidad del artificio que suscita, la forma en la que dialoga desde una dialéctica del resurgimiento semántico en la mente del espectador. La desfiguración, otra de las tramas de esta etapa, circula hacia el delirio del afuera que se proyecta desde el entablado de emociones del adentro.



La hibridación cultural de la que hace referencia García Canclini, resuena en la obra de Román, pero no como apropiación cultural sino como uno de los procesos en que las estructuras y prácticas discursivas que existían en forma separada se combinan para generar nuevas dialécticas estéticas. son procesos migratorios que surgen como intento de reconvertir nuevas formas compositivas; tal y como vemos en la figura 5, 6, 7, no se trata, pues, de un mero acto de ventriloquía, sino de dar voz a su propia voz como ser mestizo, como ser que se ha nutrido de toda esa experiencia de evidencias la otredad sobre el que se reconoce y sobre el que confluye él mismo. Ese otro, ya sea el músico de la calle, el comerciante del sector, los burros de carga, representan esas marcas simbólicas del poder hegemónico que conquista, depreda y tritura todo signo del ser americano.

Así pues, esta forma de alejarse de los discursos “prioritarios”, necesarios, o esenciales, restituye otro valor a la obra de arte. Le confiere el poder de la síntesis, necesario para crear y acercarse a otros discursos posibles, en palabras de Foucault, como la violencia, las sexualidades no-normativas, las relaciones de micropoder, la enfermedad, la barbarie del mundo contemporáneo y sus fanatismos religiosos, políticos, ideológicos. Así, en las figuras 11, 12 y 13 el colorido apagado de esta etapa más que la incredulidad ante la belleza, explica, o intenta acercar, la idea de que la belleza está dentro de ese enmarañado mar de significados que moran dentro de nosotros, y como decía Nietzsche, nos revelan como lo que somos.

Como vemos, el discurso sobre la identidad cultural se ve afectado y se intenta posicionar una visión de lo propio frente a lo extranjero, importado. La nación mestiza, está, pues, cada vez más condecorada con las diferenciaciones entre culturas vernáculas y posiciones modernizantes desde lo antropológico y étnico. Por tanto, la función netamente decorativa del arte es atacada con una posición más abierta a las interpretaciones. El significado esta vez no está solo del lado del lienzo, sino del mensaje que interpela al observador. No se queda, pues, la obra de Román, estática, ni es extática, de parte del receptor. La cadena, el circuito comunicante absorbe todo el interés de la comunicación. Ahora, los códigos son otros, y jamás alejados del todo de sus anclas con la realidad, con



el ser mestizo, el indígena, el negro, el cholo, el montubio, con el amplio espectro de posibilidades del entorno, se sitúan en un plan superior. Los peces que se convierten en hojas, o las hojas que se convierten en peces en el cuadro del *Árbol de la vida*, por ejemplo, parecen suponer un resquicio de la magia en diálogo con el ojo que los mira. Se canta, en estas obras del período, a la experimentación plástica, formal y uno de los credos, como lo explicaron también los formalistas rusos, era que la obra de arte debía tener cierta autonomía ganada por su libertad e imposibilidad para ser detenida por los cánones o escuelas imperantes. El demonio del arte al uso, del arte con contenido tenía cada vez más detractores, del panfleto o la consigna vacía y pretenciosa. Y como ya lo dijeron en su tiempo Enrique Tábara y Aníbal Villacís, la insostenibilidad y decaimiento de los discursos oficiales es una de las causas de esta poca pertenencia.

En conclusión, el discurso estético de Román, casi desde sus inicios se centra en retratar la violenta desintegración de la conciencia humana. El esperpento en el que se ha convertido el ser deshumanizado, indolente, carente de un puente con la compasión o la belleza, que, como creía Kant, eran hermanas de un arte del sacrificio. Fragmentando los parámetros de la modernidad en su discurso estético. En su inclinación vital más despreñada del arte como objetivo de las instituciones reguladoras o las prisas del poder por hacerlo suyo. Su propuesta se distancia de la intrusión neofigurativa. Pese a un flirteo con esta corriente a mediados de los años sesenta del siglo XX, su inclinación a la neofiguración y al feísmo, tiene todo el carácter de un artista de su tiempo que bebe del arte, que busca asideros, pero que jamás deja que las raíces de su pensamiento o de su discurso se adentren tanto en la tierra que se olviden de que el mundo es un lienzo sobre el que la pintura debe operar. Así pues, a los monstruos que pueblan sus cuadros se les desgarran también la esencia. Están inconclusos de eso que se llama impostación, por esa marca de la deformidad que es la deformación, al estilo de Munch, de Ensor, de Bacon, que arranca un gemido a la tela, descorriendo esa cortina de lo perturbador.

Román, como lo hemos visto en esta parte, propicia otras aproximaciones estilísticas, políticas y conceptuales. Es, como ya lo han señalado algunos



estudiosos, ese río que fluye y a su paso va llevando y dejando vida. Es el artista del arte perpetuo, el fabulador de los temas de la historia y del mito, como lo llama Xuriguera, pero más que nada, es el artista obsesionado con la creación desde una mirada diferente y amplia, cargada de concepto y de fuerza enunciativa.

3.2. Estudio iconográfico e iconológico de la obra de Nelson Román, 1969-1979

Este apartado tiene como objetivo realizar un análisis crítico, iconográfico e iconológico de la praxis artística de Nelson Román durante su primera década de producción. A través de una metodología descriptiva, se procurará extraer los trazos y símbolos más recurrentes para su interpretación. Las obras a estudiarse están ubicadas cronológicamente entre la década del 60 y 70, principalmente se hará hincapié en sus series *de la Violencia*, *Huayrapamushca* (1976); y *Locura, amor y muerte* (1976). Hay que tomar en cuenta que los catálogos usados como base para el presente análisis presentan las obras por décadas y solo algunas de ellas poseen el año exacto de creación o exhibición.

De igual manera, se intentará remarcar el universo simbólico, estético e ideológico en su relación con el color y recursos gráficos y estéticos usados por el artista para componer su discurso tanto de ruptura como de acercamiento a lo primigenio, teniendo como base su estilo feísta y figurativo en el que trata de conceptualizar las ideas de resistencia, autenticidad e ironía. La idea final que deja este acercamiento es que Román pretende construir una identidad, expresar el mundo, la realidad, sobre todo la latinoamericana, pero sin dejar escapar el hecho complejo y epistemológico de que esa realidad está desfigurada.

Lo que primero se puede notar es que Román deja un amplio espacio para que sus seres creados resalten en primer plano. El fondo llano permite que sus personajes tengan una gran libertad de movimiento, lo que hace no solo que su deformidad destaque, sino que además se retuerza en formas impredecibles,

casi delicuescentes. En sus trabajos iniciales, resaltan los dibujos elaborados en materiales sencillos como el bolígrafo sobre fondos crudos, es decir, se trata de dibujos simples que brotan desde el deseo del pintor de desarrollar un estilo, como en las figuras: 6, *Transportadores*; figura 7, *El Comerciante*; figura 8, *Músicos*; figura 9, *Feria del Salto*; figura 10, *Chachapoyas*.

En estas imágenes vemos aparecer las primeras desfiguraciones, casi fantasmagóricas de Román. Pero luego, al desarrollarse su técnica mixta, los fondos empiezan a ser más importantes y aparecen las tonalidades oscuras, casi siniestras, en las que fácilmente se reconoce su influencia del Goya negro, a quien Román admiraba. Podemos observar, por ejemplo, en la obra *Dos viejos comiendo sopa*, como la negrura del fondo destaca de hecho la deformidad de los seres miserables que el pintor enarbola como un escudo. Muy similar a la obra de Román que observamos en la figura 19, de la serie *Visiones de locura, amor y muerte* de la que destacamos un fragmento:



Nota: Fragmento de la figura 19.

La atmósfera que rodea a los seres abyectos muestra una clara intención de sumirlos en una noche, que no es propiamente física, sino una noche que encubre, y a la vez expresa, la malicia de sus personajes. Sin embargo, Román no usa solo tonos oscuros. También usa tonos rojizos, sanguíneos, sobre todo cuando se trata de expresar violencia, como en la obra que se ve en la figura 17. Una especie de lecho claro-oscuro resguarda la lucha encarnizada de dos

jaguares (el jaguar es uno de los íconos de Román), como una especie de ying y yang en una eterna lucha por el bien y el mal.

También se puede apreciar en los fondos con tonalidades brillantes, más energéticos, amarillos, y a veces rojos, como en la figura 16, que nos recuerda un poco a la obra de Ernesto Deira, de 1968, no solo por el uso del color, sino por el resalte anatómico de sus personajes, casi quirúrgico en sus trazos, mostrando imágenes descarnadas en las que destacan las fibras de los músculos, y los ojos despojados de párpados.

Un animal que aparece, quizá como un presagio funesto, es la lechuza representada sobre una multitud apretujada (figura 20). Sus alas y patas extendidas, su rostro humano con un gesto desesperado y su color grisáceo no nos dejan dudas acerca del destino inevitable de la muchedumbre que se precipita sobre una rasgadura enrojecida, como una herida abierta. En la misma pintura, se observa un perro negro, con lo que debía ser un rostro humano difuminado, que no se distingue de los rostros desvaídos del gentío al que acompaña.

Es interesante, observar en la figura 19 de la serie *Visiones de locura, amor y muerte* la inclusión de un buitre y una serpiente sobre la cabeza de dos personajes con una sonrisa funesta en mitad de una conversación. Se puede observar que dichos animales representan los pensamientos de los hombres que los sostienen, pensamientos de rapiña, voracidad, ambición, mentira o maledicencia. Hay que recordar que Román deseaba denunciar la normativa social hegemónica en contra de todo lo que significase un orden aristocrático, tanto en el arte como en la política. Caricaturiza así, con una expresión simbólica zoomorfa, a las élites aristocráticas en una desalentadora sátira de la realidad latinoamericana.

Además del hacinamiento apretujado del gentío, y de su anonimato, se puede observar el movimiento errático, casi irracional que representa un pueblo sin guía, abandonado, quizá perdido o nómada. En la misma pintura aparecen, rodeando a este pueblo, figuras siniestras que los observan, un duende de orejas puntiagudas o quizá un demonio, personajes con la cabeza cubierta o tocados



por un animal, máscaras descubiertas que flotan sobre rostros intangibles. Podemos ver largas líneas oblicuas que salen de los personajes sonrientes que se conectan con la multitud. La simbología es clara, son titiriteros moviendo los hilos.

También en esta obra se puede observar dos hombres vendados, el uno ha sido separado de su cabeza que está siendo resguardada por el duende y aún conserva su expresión de miedo. Su cuerpo está al otro lado del tríptico, y una anciana está sosteniéndolo. El cuerpo sin cabeza, en una posición de cuadrúpedo ha sido transformado en algo como un animal. El segundo hombre vendado está en actitud de espera, y un rostro animalesco, casi demoniaco, se ubica a la altura del corazón. Una tercera cabeza decapitada aparece también en el centro de la pintura.

Otro hombre vendado aparece también. Las vendas cubren completamente su cuerpo, incluso su cabeza y se puede observar fuertes ataduras sobre todo en tres zonas: el cuello, las manos y los pies. Puesto que está resguardado por un jaguar, se convierte casi en una amenaza, o quizá, el jaguar significa una esperanza o fortaleza por el hombre así detenido. Puesto que fue creada en 1976, la llamada a la memoria de los conflictos dictatoriales del momento se hace obvia, situación que se repetía en cada país de América Latina. Lo mismo ocurre en su obra *Asesinado*, de 1977. Dos hombres con expresión sádica sostienen a un hombre simiesco en actitud de sufrimiento. Ningún personaje de esta década es salvado de la estética feísta: la maldad se retrata de la manera más espantosa posible de tal forma que nos hace vivir el horror de su influjo, y los inocentes, son seres informes, a veces sin rostro, o como en este caso, simiescos; no es posible reivindicarlos ni siquiera al momento de su muerte. Las máscaras son también un símbolo importante para Román. Las máscaras por sí mismas no muestran una estética agradable, son inexpresivas, La idea, sin embargo, es que incluso estas máscaras son todavía mejores que el ser abstracto, ensombrecido que las usa. Son criaturas informes, desorden u oscuridad en su esencia más pura y más espeluznante.

La obra de esta década está en continuo movimiento, son personajes que escapan a su calidad estática de la imagen para, a través de su deformación, transmitirnos sus acciones e intenciones. Los temas del miedo, asesinato, prisión, violencia, describen, precisamente una época en la que los arrestos arbitrarios y las desapariciones eran a diario. Román quiere expresar este horror y sufrimiento, pero no quiere hacerlo a través de “lo convencional”, que a sus ojos está aliado precisamente a las élites a las que pretende satirizar, es así que ni siquiera su propia propuesta se salva de una ruptura, y esto lo logra a través de las figuras geométricas que de alguna manera interrumpen o cortan el espacio fluido de sus escenas. Ya hablamos de la especie de lecho que vemos en la figura 17, que sirve para resaltar, o quizá romper, la acción de sus personajes centrales, y del pensamiento cuadrado en *El miedo* (figura 18). Esa figura rectangular también aparece en su serie *Huayrapamushcas* (figura 20). A primera vista parece un edificio que está detrás de las personas allí reunidas, pero en realidad es un objeto que refuerza la idea de ruptura del conflicto creado, ese foco de atención que no sabemos qué es, pero que adivinamos trágico, queda interrumpido por los fríos ángulos de una figura geométrica.

En conclusión, podemos decir que Nelson Román construye un espacio propio a través de su arte plástico en el que se conjuga su deseo de definirse a sí mismo y a su época como un producto realista, auténtico, que a la vez funciona como un ícono de rebeldía contra la injusticia social imperante, que, durante la década del 70 se enraizaba tanto como una imposición político-militar, como un arte caduco, pretencioso, que en apariencia quería la reivindicación del hombre en sus raíces y su cultura, pero que en el fondo, solo trataba de congraciarse con el poder hegemónico imperante.

Así, Nelson Román compone una obra cimentada en la ruptura, que denuncia, a través del feísmo la podredumbre que yace en el trasfondo de las estructuras institucionales. Es lo que pretende a través de sus figuras desmoronadas y absurdas, de sus monstruos y abandonos, transparentar la maraña de pretensiones que detienen el crecimiento del verdadero hombre latinoamericano, que solo se debe a sí mismo y que, pese a la luz de sus



atmósferas, a la fertilidad de sus mares y selvas, solo se tiene a sí mismo, a su abandono inmemorial.



CONCLUSIONES

Para concluir, podemos observar que la obra de Nelson Román refleja la turbulencia de cada periodo histórico en el que él vivió. El estudio del contexto político y social nos permite darnos cuenta de cómo el autor se nutre de cada conflicto observado y observante, esto es: de los años sesenta y setenta, tiempos, sin lugar a duda, de crisis mundial, en varios niveles: en el Ecuador inicia este período con la caída de Velasco Ibarra, en 1961, y se agudiza con las dictaduras latinoamericanas y centroamericanas. En consonancia, uno de los referentes ideológicos y vitales para muchos de estos artistas es la Revolución Cubana y la instauración del socialismo como fuerza política mundial. Y es que a partir de estos acontecimientos emergen nuevas ideas sobre un arte más duro, más real y fiel a la situación de denuncia.

De la misma manera se observa, en una visión más amplia, cómo durante la década de los 60 y 70, la pintura en el Ecuador marca un rompimiento con las formas y temas nacionalistas, conllevando al surgimiento de nuevas estéticas, interpretaciones y experimentaciones visuales, las cuales respondía a la crítica e interpelación de acontecimientos suscitados en escenarios políticos, económicos y sociales, no solo de un país sino de una región. Creemos ver en este fenómeno la irrupción de toda una discusión cultural, estética y política que nace de una visión general de resistencia y una marcada pauta de resignificación del cuerpo dentro del ámbito estético. Esto, en gran medida, da paso a un arte más contemporáneo en el cual el concepto va más allá de la obra. Es en este agitado contexto social político y cultura en el que surge de manera contundente el grupo “Los Cuatro Mosqueteros” donde resalta la figura de Nelson Román.

Si bien es cierto Román fue uno de los grandes motivadores del cambio, también lo es el hecho de que estos cuatro jóvenes irreverentes forman parte de una resistencia estética, apartándose de temas tradicionales y planteando nuevas propuestas con lenguajes visuales más autónomos y provenientes de apropiaciones de códigos artísticos internacionales, que lideraban los salones de arte de Latinoamérica y Europa.



En tal sentido, el estudio de la obra de Nelson Román resulta importante, ya que sus obras exhiben una conexión del cuerpo y el individuo, reinterpretan (reinventan la forma de significarlo) y reformulan al cuerpo como una matriz multifacética portadora de significados, además emplea a la figura como un conductor de interpelaciones, ideas progresistas, y accionares políticos como parte de un testimonio de su contexto social.

A más de esto, las obras de Nelson Román que se pudo levantar en esta investigación, son el claro ejemplo de la transformación del arte en el Ecuador, puesto que se salen del canon preconizado del indigenismo, rompen con una temática estereotipada que además fue institucionalizada, y construye nuevos lenguajes más diversos, más autónomos e interpelantes que muestran de forma más feroz y cuestionable el difícil contexto político, económico y social que enfrentaban los artistas de aquel entonces.

En definitiva, el arte de Nelson Román es un arte de su tiempo que mira hacia atrás sin despreciar el arte que lo precede, pero que también tiene su intención discursiva puesta en un futuro. Si bien no desconoce los aportes del indigenismo, la idealización, el “ventrilocuismo”, la legitimidad de los discursos de reivindicación, hacen que él reinterprete estos escenarios y configure otros discursos del dolor y la oscuridad en sus pinturas.



RECOMENDACIONES

Se recomienda que dentro de la academia se proponga estudios más profundos sobre artistas, sobre todo mujeres, que hayan marcado un antecedente dentro del arte ecuatoriano, con nuevas propuestas y conceptos visuales, que respondan de manera más creativa a las necesidades de expresión de colectivos invisibilizados por poderes institucionales.

Es importante que las instituciones culturales posean archivos completos y abiertos al público de formas más viables para así obtener un conocimiento más globalizado; que no sea tan centralizado, sobre el arte en el Ecuador.

Es importante promocionar proyectos articulados de arte ecuatoriano, en donde la danza, la dramaturgia, la literatura y las artes plásticas muestren esa hibridación cultural, la cual ha permitido el nacimiento de nuevas estéticas dentro del país.

Se recomienda que tanto desde el enfoque de creador, gestor o comisario dentro del arte se logre consolidar el bagaje histórico y cultural que nos antecede; y, tal como el artista Nelson Román, debemos crear desde un aspecto más interrogante y apelativo para que la obra se convierta en agente de reflexión y, por qué no decirlo, de cambio.

La experimentación y los constantes cambios por la búsqueda de nuevas técnicas y composición en las obras visuales siempre deben preexistir y debemos velar por su conservación, se tiene que ver más allá de la mimética cultural, y encaminarse por la exploración de nuevos conceptos.



Bibliografía

Adoum, J. (1974). El artista en la sociedad latinoamericana. En Bayón, D. (Ed.), *América Latina en sus artes* (pp. 207-216). México D.F., México: Siglo XXI.

Adoum, J. (1998). *Ecuador: señas particulares*. Quito, Ecuador: Eskeletra.

Aguilar, M. (2018). *El arte al encuentro con la antropología análisis de las obras de Nelson Román*. Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.

Aguilar, M. (2018). *Aguilar, M. (2018). La Ruptura de la tradición pictórica en la década del 70: Nelson Román*. Universidad de Cuenca. Cuenca-Ecuador.

Aguilar, M. (2019). Formas identitarias en el arte ecuatoriano como parte de un mestizaje cultural. Universidad de Cuenca. Cuenca-Ecuador.

Ayala, E. (2002). Ecuador desde 1930. En Leslie Bethell (Ed.) *Historia de América Latina* (pp. 259-300). Barcelona, España: Crítica.

Canetti, E. (1981). *Masa y poder*. Barcelona-España: Muchnik Editores.

Chiriboga, M. (1985). 1926-1944. Depresión, agitación, realismo social. En Monteforte, M. (Ed.), *Los signos del hombre* (pp. 181-202). Cuenca, Ecuador: PUCE.

Cornejo, A. (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (Año 4, No. 7/8), pp. 7-2. Disponible <https://www.jstor.org/stable/4529866?origin=JSTOR-pdf&seq=1>

Cortez, M., (1997). *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona-España: Editorial Anagrama.

Crespo, C. (2015). *Memorias del Arte en Quito: La crisis en la década de los noventa*. (Tesis de máster). Universidad Andina Simón Bolívar, Cuenca. Recuperada de <http://hdl.handle.net/10644/4444>



Cueva, A. (1997). *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Bogotá-Colombia: Editorial Planeta.

Cueva, A. (2008). *Entre la ira y la esperanza*. Quito-Ecuador: Ministerio de Cultura del Ecuador

Donoso, M. (2004). *Ecuador: identidad o esquizofrenia*. Quito-Ecuador: Eskeletra

Dustter, D. (2018), El Mayo del 68 en diez claves, Madrid. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/internacional/20180506/443237104279/mayo-68-francia-revolucion.html>

Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. México. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Greet, Michele. (2007). Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*. (25, I semestre), 93-119. Recuperado de <file:///C:/Users/usuario/Desktop/Dario%20J/pintar%20la%20naci%C3%B3n%20ind%C3%ADgena.pdf>

Hurtado, O. (1977) . *El poder político en el Ecuador*. Quito-Ecuador: Universidad Católica del Ecuador.

Kennedy-Troya, A. (2015). *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador (1840-1930)*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Kraemer, S. (2013). *El Eterno Retorno: 50 años de creación*. Quito: Centro Cultural Metropolitano de Quito.

Kraemer, S. (2017). *La mano que habla*. Casa de la cultura ecuatoriana. Quito-Ecuador.



León, C. (2007). Crítica poscolonial, performatividad cinematográfica y resistencia indígena. Apuntes para el análisis de la crisis del documental indigenista en Ecuador. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 10, 85-108.

Monteforte, M. (1985). *Los signos del hombre*. Quito-Ecuador. Pontificia Universidad del Ecuador.

Murriagui, A (2013). *Los Tzántzicos*, Lakbzhuela. Quito. Recuperado de <https://lakbzhuela.es.tl/LOS-TZ%C1NTZICOS.htm>

Paredes, F. (10 de febrero 2011). Nelson Román, pintura de vida y magia. *El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/nelson-roman-pintura-de-vida.html>

Pérez, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. (Tesis doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales.

Pérez, T. (2018). La escena artística en Quito a inicios del siglo XX: exposiciones, prensa y público. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*. 48 (II Semestre),77-108. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6507/1/05-DO-Perez.pdf>

Pérez-Avilés, C. Rizzo-González, M. (2016). Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. *Arte, Individuo y sociedad*, 28(1).

Prensa del Gobierno de Mendoza (2018). “Guayasamín: “Mi pintura es para herir, para arañar y golpear en el corazón de la gente”. Recuperado de <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/oswaldo-guayasaminmi-pintura-es-para-herir-para-aranar-y-golpear-en-el-corazon-de-la-gente/>

Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo-Uruguay: ARCA

Robles, H. (1888). La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934). *Revista Iberoamericana*, (144-145), 649–674.



Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/issue/view/180>

Rocha, S. InHumano: el cuerpo social en el arte ecuatoriano 1960-1980. *InHumano: el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980*. Quito-Ecuador.

Rodríguez, H. (1985). El período bananero y la “Revolución Cultural” 1945-1970. Bases de la modernidad, 1945-1960. En Monteforte, M. (Ed.), *Los signos del hombre* (pp. 247-264). Cuenca, Ecuador: PUCE

Rodríguez, H. (1988). *El arte del siglo XX de las artes visuales en Ecuador*. Guayaquil: Cromos S.A.

Rodríguez, H. (1993). *Panorama del arte*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Rodríguez, H., & Jácome, R. (1993). *Iza, Jácome, Román, Unda: Los Cuatro mosqueteros* Mosqueteros: Vol. I. Quito: Fundación Cultura Exedra.

Rodriguez, H., & Xuriguera, G. (2004). *Nelson Román: El ojo del jaguar* (1.a ed., Vol. 1). Quito: Banco Central del Ecuador.

Sánchez, R. P. (2009). La posmodernidad y su reflejo en las artes plásticas: Arte, Individuo y Sociedad, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. *Arte, individuo y sociedad*, 21, 89-98.

Tinajero, F. *Rupturas, desencantos y esperanzas. Cultura y sociedad en el Ecuador 1960 – 1985*. Recuperado de file:///C:/Users/usuario/Downloads/4488-17770-1-PB.pdf

Trisubgil (2020, 4 agosto). *Viajando en el arte, Miguel Blanco y el maestro Nelson Román, junto a Trisubgil* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=-a2_qS64zOE&t=6s



Villacís, C. (1985). Del dramatismo simbólico a la realidad fantástica en la obra de Nelson Román. *Revista Cultura*, IX, (25), pp. 343-356 Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México, D. F.: Grijalbo.