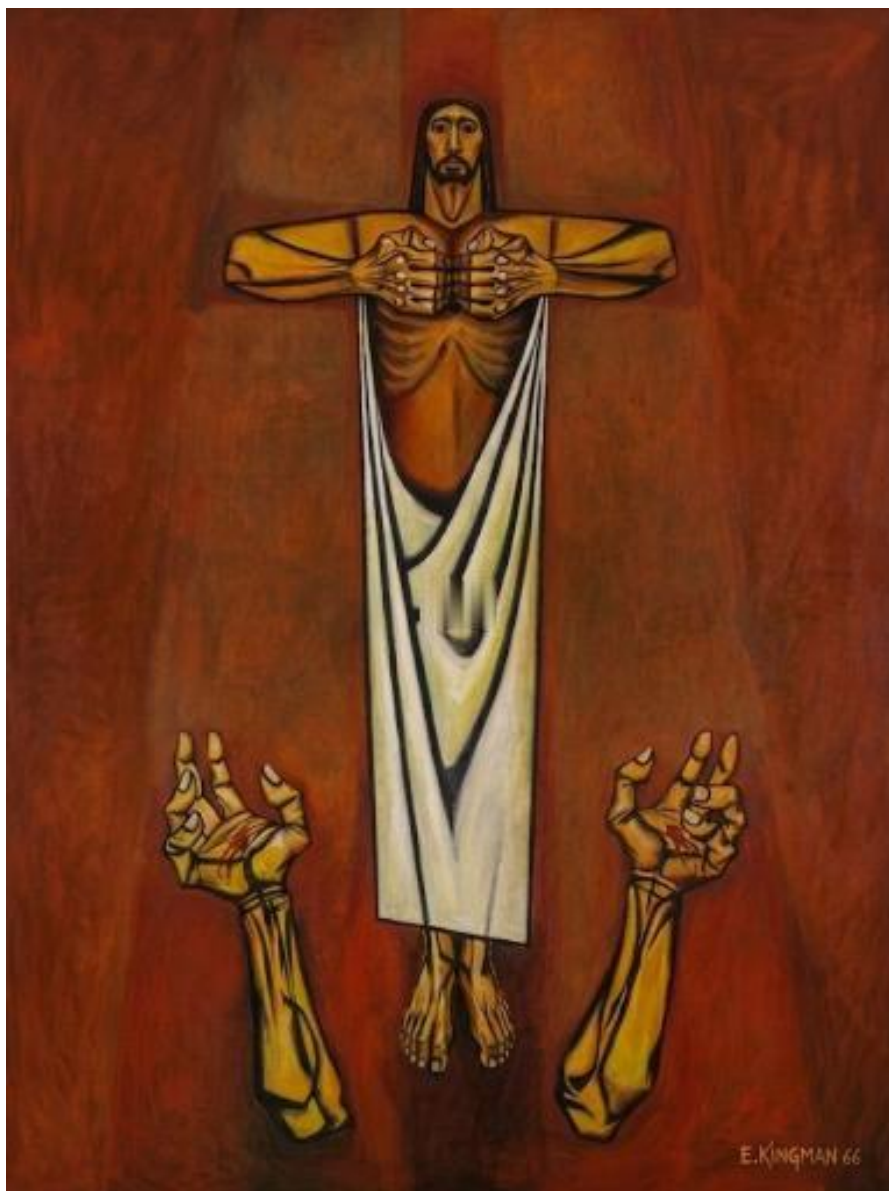




Algunas notas sobre un mural olvidado de Eduardo Kingman: Cristo resucitado (1966)



**Carlos Paladines Escudero y
Xavier Puig Peñalosa**

Julio 2026



Algunas notas sobre un mural olvidado de Eduardo Kingman: Cristo resucitado (1966)

SONIA KRAEMER: *¿Cómo describirías el arte de Kingman en pocas palabras?*

SOLEDAD KINGMAN:
Humanista...comprometido y sincero.
Franco, en él no había segundas intenciones,
creo que todo lo que él hizo lo hizo
sinceramente.¹

Antecedentes y análisis formal

Es reconocida la vasta producción artística de Eduardo Kingman Riofrío (1913-1997), abarcando prácticamente todos los ámbitos de la plástica –óleos, acuarelas, murales, xilografías, grabados, ilustraciones e, incluso cerámica– pues, además de la innegable calidad de aquella, el pionero enfoque con que ejecuta sus diversas representaciones, supone y significa un hito insoslayable en la historia del arte en el Ecuador. De esta ingente y extraordinaria producción, hoy se rescatará un mural, *Cristo Resucitado* (1966), “olvidado” en una capilla, actualmente del cuartel de la Policía Nacional que, a mediados de los años sesenta, constituía parte de la Facultad de Filosofía San Gregorio de la Universidad Católica².

A finales del año 2025, en la presentación de la investigación titulada, *Los grabados en madera Hombres del Ecuador (1937) de Eduardo Kingman. Otros grabados e ilustraciones*³ en la Galería Kingman (Quito) y, durante el diálogo mantenido entre los integrantes de la mesa redonda y los participantes del público, se hizo referencia a este mural “olvidado”. Y a este respecto, se consignó que no hay menciones o citas sobre él en los numerosos estudios y presentaciones de que ha sido objeto la obra de Eduardo Kingman, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, a excepción de una

¹ “Entrevista” a Soledad Kingman realizada por Sonia Kraemer, en *E. Kingman*, Quito, Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior, AFESE, 2014, s/p. También con un texto de dicha entrevistadora y titulado, “Eduardo Kingman. El artífice de la soledad”, s/p.

² Según un “Memorándum sobre la Facultad Eclesiástica de la PUCE”, Terán Dutari SJ. Coordinador de la Comisión para la Planificación del Estudios Eclesiásticos Unificados, esta se habría fundado el 20 de diciembre de 1956, en terrenos donados por la Sra. María Augusta Urrutia de Escudero, Presidenta de la Fundación Mariana de Jesús, en la actualidad bajo administración de la Compañía de Jesús. Hoy y en dicha ubicación, funciona un complejo policial conformado por el Grupo de Operaciones Especialidades Mayor René Morales Suárez (GOE), el Distrito Metropolitano de la Policía Nacional I y II, el Hospital de Especialidades Nro.1 de la Policía Nacional y, el Servicio Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses.

³ Puig Peñalosa, Xavier, *Los grabados en madera Hombres del Ecuador (1937). Otros grabados e ilustraciones*, Loja, Casa de las Culturas Ecuatorianas “Benjamín Carrión” - Núcleo de Loja, 2025.



sola línea impresa que consta en un trabajo de Hernán Rodríguez Castelo, “1965: Mural en Quito, Capilla del Filosofado de San Gregorio: “La hora oscura”⁴.

Pasado el portón de entrada a la capilla y, al fondo, se contempla el mural del *Cristo Resucitado* de considerables dimensiones, 5 metros de altura y 2 metros de ancho, aproximadamente, y que está “enmarcado” en una pirámide truncada de color marrón-anaranjado a modo de telón de fondo. Frente al mural, se encuentra un altar litúrgico y, entre aquél y el altar se ha emplazado una escultura de un *Cristo Crucificado* al estilo patético barroco, anteponiéndose notoria y visualmente al propio mural como queriendo restarle protagonismo (figura 1). Y para poder contemplar sin interferencias al mural, Pedro José Paladines consiguió realizar una fotografía que reconstruye el mural íntegro del *Cristo Resucitado*, obliterando el altar y el mencionado Cristo barroco (figura 2).

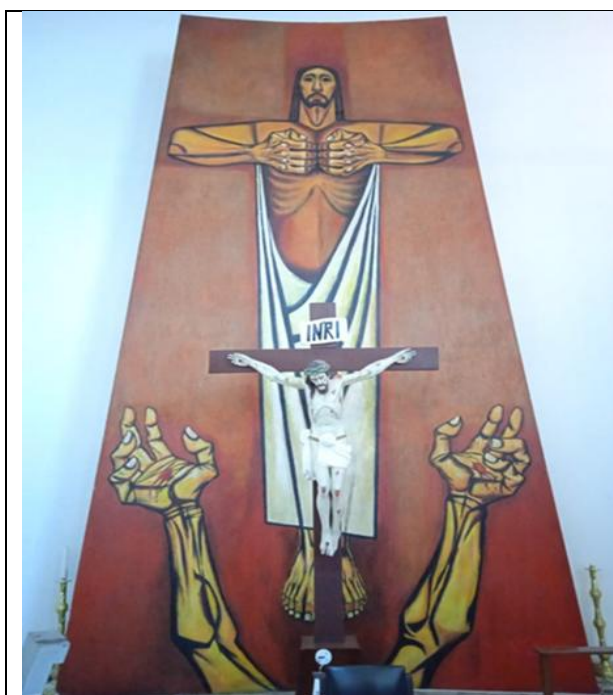


Figura 1: Pedro José Paladines, noviembre 2006, Capilla Distrito Metropolitano de Quito-Policía Nacional.



Figura 2: Pedro José Paladines, diciembre 2006, Capilla Distrito Metropolitano de Quito-Policía Nacional.

⁴ Consta al pie del Mural la rúbrica de su autor: E. Kingman 1966. Especialistas como Hernán Rodríguez Castelo, [1977], “Eduardo Kingman: entre la fuerza y la temura”, en catálogo de la exposición *E. Kingman, 1916-1980*, Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1981, p.10; AA.VV., *Eduardo Kingman. Testimonio Fotográfico*, Quito, Macshori Ruales editora, 1990, figura en la “Cronología”: 1965 Mural en Quito: Capilla del Filosofado de San Gregorio”, p. 100. Ambas citas se corresponden a la única información obtenida sobre este mural y ambos autores señalan el año de 1965. La Dra. Zelva González, experta en propiedad intelectual, juzga que el mural con la rúbrica E. Kingman, 1966, corresponde usar.



Todo el conjunto del mural está ejecutado con trazos firmes y notorios, muy estilizado y con un acusado delineamiento formal. Al tiempo, el formato y la evidente dinámica vertical de la obra queda, en parte, equilibrada por la posición horizontal de los brazos y manos del Cristo Resucitado. Estas, se nos muestran apretadas a su torso desnudo, voluminosas, al tiempo que topando unidas por las puntas de sus dedos en evidente gesto de firmeza y fortaleza (moral), de seguridad (nótese el rayado en paralelo de los dedos unidos con –a continuación– el rayado curvilíneo del costillar) y, como queriendo abrirse el pecho para mostrar que es (también) y está constituido como humano. Dicha gestualidad halla su antecedente en una obra de 1959 -premio Salón Mariano Aguilera del mismo año- titulada *Yo, el prójimo* (figura 3) con parecidas connotaciones simbólicas, aunque representando a un ser humano “universal” y con una formalización abstracta⁵ y que, líneas adelante relacionaremos en igual sentido con el mural que nos ocupa.



Figura 3: *Yo, el prójimo* (1959), óleo sobre tela.
Colección Museo Alberto Mena Caamaño.

Fuente: Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman Riofrío*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2010, p. 173.

⁵ “Esta obra presenta el dinamismo energético de una figura humana que en rápido movimiento se abre el pecho y exalta un grito de llamada a la conciencia de la humanidad”, en Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman Riofrío*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2010, p. 172. Esta publicación sobre la vida y la obra de Eduardo Kingman, resulta imprescindible al efecto por su amplio y documentado estudio.



De los hombros del *Cristo resucitado* cuelga la blanca mortaja del enterramiento, conformando esta una cadencia geométrica que, parece “dialogar” formalmente con la ya mencionada pirámide truncada de fondo. Resaltan al pie de aquél y a ambos costados de la figura del *Cristo resucitado*, dos grandes brazos alzados hacia este con las huellas carnosas y sangrantes en la palma de sus manos, producto de los clavos empleados para la crucifixión. Y manos que hallan su correlato, tanto en anteriores obras de Kingman como en posteriores⁶ y, muy particularmente la correspondiente a la mano izquierda, al igual que la del mural, a la de la figura 4.

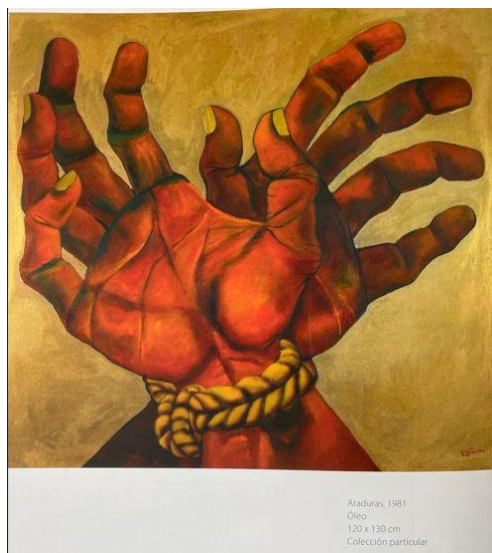


Figura 4: *Ataduras* (1981), óleo sobre tela.

Fuente: Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman...*, op. cit., p. 204⁷.

Cromáticamente, la predominancia del ocre-amarillento y el marrón anaranjado son casi absolutos, a los que cabe añadir el negro amarronado de los trazos anatómicos (músculos, dedos, barba y cabellera) y, la blanquecina mortaja que ocupa el lugar central de la representación, siendo por ello mismo el eje de la composición; añadir los pliegues azulinos en aquella. Significativamente, la figura del Cristo resucitado está ejecutada y “descansa” sobre una cruz rojiza, solo cromáticamente insinuada y más visible en la parte superior de su cabeza, sobrepasándola, y en la prolongación de sus brazos. Al mismo tiempo, ese mismo tono cromático halla su correlato en la parte inferior de la obra, donde se

⁶ Es sabido el apodo con que se designaba a Eduardo Kingman como “el pintor de las manos” por su innovador y singular tratamiento formal con claras connotaciones expresivas (dolor, súplica, angustia, devoción, cariño, amistad, etc.) a aquellas, al tiempo que su constante representación a lo largo de toda su carrera artística. Véase sobre este apelativo, Hernán Rodríguez Castelo, *Kingman, el pintor de las manos*, Quito, La manzana verde, 1985. Y sobre las manos, José Carlos Arias, *E. Kingman. La hora del ángel. ¿Quiénes son los otros?*, Quito, Centro Cultural PUCE, 2008, pp. 18-28.

⁷ Dicha autora sugiere que podría interpretarse dicha obra como una súplica a Dios en busca de la libertad humana, ya que, el simbolismo del dorado de fondo, está reservado en la iconografía bizantina únicamente para la pintura religiosa, conociendo Kingman esta circunstancia; véase en la op. cit., pp. 201 y 202.



observan los dos brazos extendidos y las manos heridas, sinónimo del martirio. Y señalar que la homogénea disposición lumínica en toda la obra, le otorga una pátina de especial relevancia.

Especial mención amerita el rostro pues, la mirada que ejerce y la expresión que suscita, además de parecer interpelarnos, denotan una peculiar –por firme– serenidad. Además, los rasgos faciales de ese rostro (figura 5) y expresado desde una cierta generalización, responden a los de la etnia indígena (nariz ancha, pómulos salientes, ojos un poco rasgados, labios gruesos, tez muy morena –figura 6–), lo cual supone un novedoso, al tiempo que rupturista tratamiento a la omnipresente iconografía del Cristo “blanco” y de claras connotaciones eurocéntricas. Y decisiva cuestión que será retomada en el apartado correspondiente al análisis simbólico del mural.

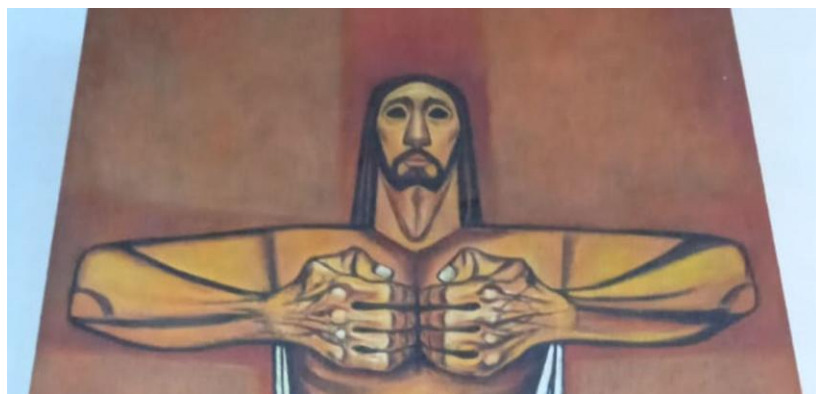


Figura 5: *Cristo resucitado* (detalle).



Figura 6: *Cabeza de indio*, grabado a partir de xilografía realizado por Eduardo Kingman.⁸

⁸ Eduardo Kingman, *Hombres del Ecuador, 20 grabados en madera*, Quito, Editorial Atahualpa, 1938, p. 20.



En definitiva y desde el punto de vista formal, puede catalogarse a este mural como una depurada síntesis de todos aquellos elementos que conforman la poética representacional plástica del artista; al tiempo y como líneas más adelante se explicitará, igualmente supone desde el punto de vista estético, una insoslayable riqueza simbólica para un renovado humanismo.

Escenarios, contextos y actores: Kingman y el arte

En los inicios de la década de 1930 y en el ámbito artístico latinoamericano, tanto el muralismo mexicano (Rivera, Orozco, Siqueiros) como el importantísimo influjo de la corriente indigenista peruana iniciada por José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta*⁹, muy leída en Ecuador, todos ellos al unísono del “realismo socialista” publicitado como el único arte oficial por la URSS, significó un importante revulsivo a la venerable concepción y representación artística en el continente. Como lo expresó Kingman:

*Alrededor del año 30 [1930] un viento de renovación sopla por todos los rincones de América, sintiéndose un intuitivo afán de liberación de un romanticismo tardío que mantenía sus vacilantes posiciones en favor de escritores y artistas y en de la sociedad. A pesar de que las generaciones anteriores ya habían tratado de cambiar el “estatus” cultural reinante (...) no habían logrado producir una verdadera conmoción espiritual, ni, en una modesta aspiración al cambio del mal gusto dominante. (...) De todas maneras, esos movimientos habían caído en los mismos vicios anteriores, y en el afán juvenil de producir brechas profundas en los ámbitos en que se desarrollaron, se hallaban ya sin respuestas, y con su misión iniciada, trunca.*¹⁰

Es en este contexto que en el Ecuador y ya iniciados los años treinta, movimientos sociales y culturales de amplia difusión¹¹, profundidad y envergadura —como el realismo social y el indigenismo—, unidos al movimiento obrero y sindical¹², a grupos de izquierda (socialistas y marxistas), al teatro, a la literatura¹³ y a estructuras productivas en vías de modernización, concentraron

⁹ José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica N°. 69, tercera edición, 2007; Manuel Pásara Pásara y Ricardo Melgar Bao (edit.), *José Carlos Mariátegui: Originales e Inéditos, 1928*, Santiago de Chile, Ariadna Ediciones, 2018; Eugenio Chang-Rodríguez, “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, *América sin nombre*, n°. 13-14 (2009), 103-112 y, Alvaro Campuzano Arteta, *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui*, prologado por Michael Löwy, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2017.

¹⁰ Eduardo Kingman, *Arte de una generación*, op. cit., p. 12.

¹¹ Yanna Hadatty Mora, “Obreros al servicio de la revolución: la representación de los intelectuales ecuatorianos en los años 30”, *Kipus. Revista Andina de Letras* 39, enero-junio, 2016, Quito., pp. 25-42.

¹² Patricio Ycaza, “Acción política y consecuencias sociales de los años treinta”, *Segundo encuentro de historia económica*, Quito, Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, 1988; Richard L. Milk Ch, *Movimiento obrero ecuatoriano. El desafío de la integración*, Quito, PUCE-Instituto de investigaciones económicas/Abya-Yala, 1997, pp. 99-123 y 139-152.

¹³ Para la creación literaria y los literatos en ese contexto histórico, véase de Jorge Enrique Adoum, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, Editorial El Conejo, 1984; Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, Quito, Editorial El Conejo, Quito, 1985; María Augusta Vintimilla, “Los años treinta: El realismo y la nueva nación”, en Adrián Carrasco [et al.], *Literatura y Cultura Nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*,



la denuncia del mundo de la injusticia y la explotación de las clases subalternas, particularmente a los indígenas del agro. De igual modo, desde la pintura, la xilografía¹⁴ y los grabados, el muralismo, la literatura¹⁵ o diversas publicaciones (por ejemplo, la *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, SEA –véase figura 7–, siendo Eduardo Kingman su director artístico)¹⁶, se puso en valor una nueva y real visión del Ecuador, sin caer en la veleidad de la politiquería o en la del “arte por el arte”, sin raíces o ajeno a la visión del entorno y la actividad humana. Ello supuso y entre otras cuestiones, no solo una radical crítica a las concepciones más o menos tradicionalistas sobre la representación artística –ampliamente entendida esta–, sino también con la ideología dominante.

Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca (IDIS), Cuenca, 1985, pp. 249-286; AA.VV., *Historia de las literaturas del Ecuador*. Volumen V y VI, Período 1925-1960, Primera y Segunda parte respectivamente, Jorge Dávila Vázquez, coordinador de los dos volúmenes, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 2007 y, Facundo Gómez, “*Los que se van: Texto de vanguardia*”, *Kipus, Revista Andina de Letras*, 37/I semestre/2015, Quito, pp. 90-112.

¹⁴ El trabajo xilográfico de Kingman –técnica recuperada por Leonardo Tejada–, volcado posteriormente en grabados en su álbum titulado *Hombres del Ecuador* (1938), op. cit., resulta elocuente al respecto.

¹⁵ Anotar que la influencia en la literatura ecuatoriana de ese período, en parte importante provenía de varios autores norteamericanos que, asimismo, destacaban por su “compromiso social”. En palabras de Alfredo Pareja Diezcanseco: “JO: Los grandes novelistas rusos parece que eran los favoritos de Arguedas, ¿también lo eran del grupo Guayaquil? APD: Se ha dicho que nos influyó el realismo socialista porque nos influyó gente como Gorki. Pero más que los rusos influyeron los norteamericanos, Dos Passos, Faulkner después, y Thornton Wilder. Dos Passos y Wilder estuvieron en Guayaquil; Dos Passos cuando la guerra hitleriana fue a pedir ayuda para una organización y Wilder venía del Perú. Dos Passos tenía curiosidad por la cultura hispánica, era portugués”.

En Julio Ortega, “De la escena contemporánea. Entrevista. Alfredo Pareja Diezcanseco: apuntes de su itinerario”, *Kipus. Revista Andina de Letras*, 35/I semestre/ 2014, Quito, p. 81. Y de Alfredo Pareja Diezcanseco, véanse sus dos e influyentes conferencias tituladas, *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura*, Portugal, Guayaquil, 1936.

¹⁶ Otras revistas o publicaciones periódicas de marcado carácter social y de izquierda en los años treinta fueron, *élan* (antes *Lampadario*) en Quito; *Nervio* (1931), órgano de la Asociación Nacional de Escritores Socialistas, Quito; *Mañana*, el portavoz principal de la izquierda marxista fundada por Pedro Jorge Vera; *La vanguardia*, órgano del Partido Socialista Ecuatoriano; *Claridad*, *Cartel*, periódico de ideas socialistas (1932), Quito; *América*, revista de la Sociedad de Escritores del Ecuador; el diario *La Tierra* (1933) de orientación socialista; *La Calle*; *El Clamor* y *Semana Gráfica* en Guayaquil; la *Revista Universitaria* (1934) publicada por el Centro de Estudios Universitarios y, *Hontanar*, ambas en Loja, entre otras. Véase nota 13.



FUNDACIÓN
ALIANZA ESTRATÉGICA

Algunas notas sobre un mural olvidado de Eduardo Kingman:
Cristo resucitado (1966)

Carlos Paladines Escudero
y Xavier Puig Peñalosa
Julio - 2026



Figura 7: Portada del primer número de la *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, junio de 1938, Quito, Editorial Atahualpa y, logotipo de dicho sindicato.

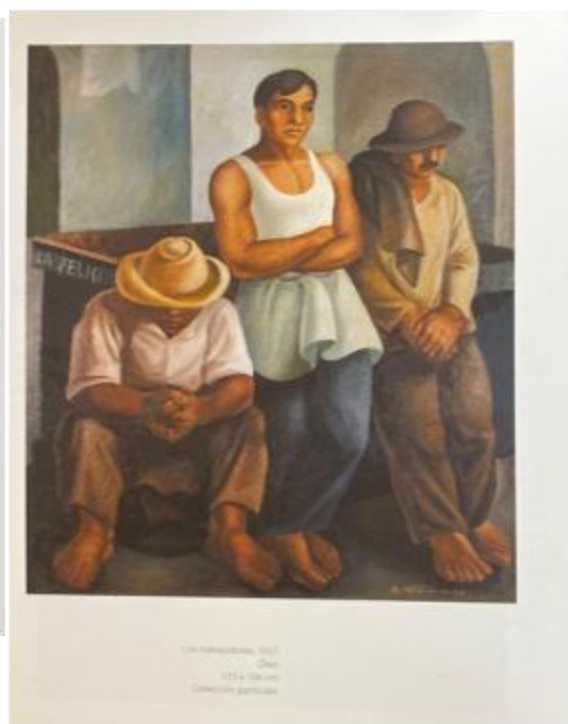
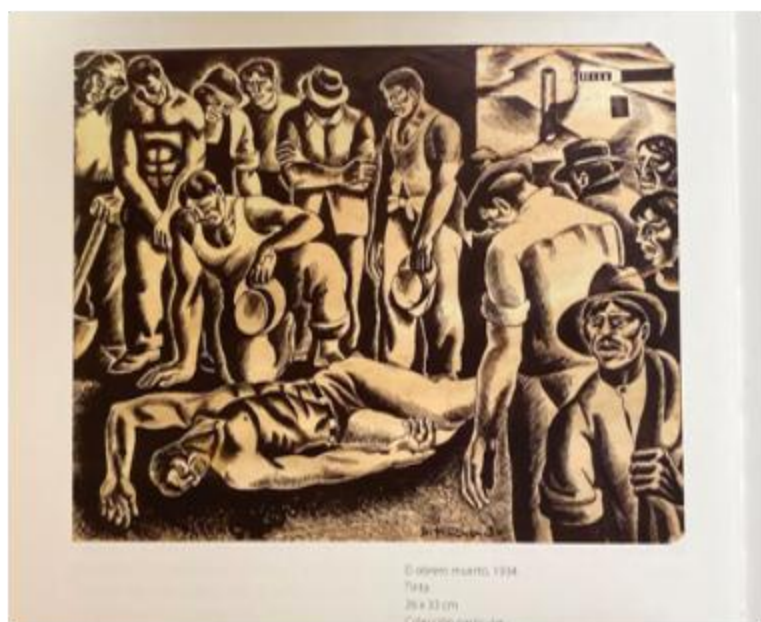
Y es que -en palabras del propio Kingman-:

*Hasta 1935 las artes [en Ecuador] se hallaban erráticas por senderos que recordaban las postrimerías del siglo XIX, fluctuando entre visiones religiosas de acendrado academicismo, y escenas costumbristas claramente influenciadas en su forma por la obra de pintores españoles de comienzos de siglo. Obsérvense pocas muestras de un tímido impresionismo trasladado a las faltas de los Andes para recoger paisajes risueños, naturalezas muertas y retratos de dudosa elegancia. No faltaban naturalmente las callejuelas de Quito con sus casas ventrudas cubiertas de macetas de geranios, vistazos a la luz del día, y a la escena que daban los bombillos eléctricos.*¹⁷

¹⁷ Ídem, op. cit., p. 15. Y un poco más adelante, el artista comenta: “En lo que se refiere a la plástica mundial, en aquellos años pasaba por una confusa etapa en la que predominaba el expresionismo, seguido por reza gos del cubismo más elaborado de los años 20 al 25 y un impresionismo tardío aplicado primordialmente al paisaje de los respectivos países en el que se lo practicaba. Seguían en menor escala, el constructivismo y el surrealismo, escuelas todas, que nacidas en la Europa, habían dado todo o casi todo lo que el oficio puede ofrecer. Por otra parte, subsistía el realismo académico retórico y frío divorciado de la verdadera realidad, extraído solamente de las brumosas imágenes del taller”, ídem.



En los anteriores términos, esos nuevos y radicales cuestionamientos, generaron un discurso cargado de contenidos éticos y, a la vez, estéticos, dada su vinculación con lo social y lo político y, fue precisamente el arte de Kingman, uno de los primeros y más representativos autores del Ecuador de entonces¹⁸, por lo que puede afirmarse que fueron dos proyectos vividos y experimentados simultáneamente por el artista: el social y el artístico (véase figuras 8, 9 y 10). Es el caso destacar algunos compañeros y amigos artistas en este nuevo y rupturista posicionamiento denunciativo (formal y de contenido), tales como en Quito, Diógenes Paredes, Leonardo Tejada, Luis Moscoso, Germania de Breilh, José Enrique Guerrero, Jaime Andrade, Piedad Paredes, Bolívar Mena Franco, Gerardo Astudillo y César Andrade Faini; en Guayaquil, Galo Galecio, Segundo Espinel y Alfredo Palacio Moreno.



Figuras 8 y 9: izquierda, *El obrero muerto* (1934), tinta, 26 x 33 cm., colección particular; derecha, *Los trabajadores* (1937), óleo, 125 x 104 cm., colección particular.

Fuente: Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman...*, op. cit., pp. 38 y 92 respectivamente.

¹⁸ Los grandes lienzos que iban a consagrar a Kingman y a su estilo artístico, brotaron en ese contexto. Lo que pasó con tres de esas pinturas tuvo un significado importante: fueron enviadas a Quito al salón Mariano Aguilera de 1935, donde fueron rechazadas; al año siguiente, una de ellas, titulada *El Carbonero* (1934), recibió el primer premio de pintura en el salón Mariano Aguilera de 1936, reconocimiento que coadyuvó al reconocimiento de un autor que contravenía los moldes artísticos consagrados. Véase el artículo de Michele Greet, "Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman", en *PROCESOS. Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, I semestre, 2007, Quito, pp. 93-119.



Figura 10: *Interior indígena* (1935), óleo, 120 x 100 cm., colección particular.

Fuente: Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman...*, op. cit., p. 63.

A este tenor, puede afirmarse que pocos momentos de la historia del país han estado tan ligados al reconocimiento de sus plurales identidades a través del arte, y desde un arte volcado al servicio de la causa social y política. Comenzó así a configurarse una nueva visión del Ecuador, un reconocimiento distinto del país, diferente del que se había divulgado desde tiempos coloniales. Así, el realismo social develó que, junto a la producción artística -pintura, muralismo, grabado, etc.- y la reflexión estético-política, se podía coadyuvar a la creación de un nuevo país. A la mirada de los sectores medios, se presentaba una realidad que, pese a haber estado siempre ahí, permanecía marginada, cuando no, oculta y obliterada.

Se reconoce que a Eduardo Kingman se le conoce y admira por la calidad y el mensaje de su producción artística. Sin embargo, en lo referente a su producción sobre la historia del Ecuador en general y la historia del arte ecuatoriano religioso en particular, esta dimensión de su obra no ha sido —hasta donde hemos podido constatar— suficientemente estudiada y menos aún difundida. Sin embargo y sobre esta cuestión conviene reseñar que, durante toda su trayectoria como artista, Eduardo Kingman no dejó de pintar obras relacionadas con “lo religioso”. Y escribimos este término entre comillas porque, en realidad, no se corresponde con una cuestión o profesión de creencia o fe, sino más bien de profunda humanidad y, dicho sea de paso, tal y como es en realidad toda la pintura del artista.

Efectivamente, el profundo respeto que Kingman sentía por el pueblo llano, por sus costumbres y creencias, en un país como Ecuador en el que todo lo relativo a lo religioso supone un profundo arraigo en su idiosincrasia, no podía faltar en un artista tan comprometido con los “sin nombre”, la representación de ese arraigo en sus diversos aspectos, tanto comunales como singulares. En palabras



de su hija Soledad: “*Mi padre no tenía una práctica religiosa en sí, yo creo que él sí creía en Dios, en un ser en algún nivel espiritual, pero sus obras más bien reflejan la religiosidad de la gente. No tanto la de él, sino el sentir popular*”.¹⁹ Es por ello que las abundantes y, al tiempo, diversas representaciones de ese sentir religioso²⁰, cobran en Kingman un sentido “histórico”, a la par que antropológico o, dicho con otros términos, consustancial a las vivencias y creencias de ese pueblo llano tan querido, respetado y representado por el artista, a los sentimientos de este.

Ello a pesar de que los primeros esbozos de Kingman sobre la historia del arte ecuatoriano se encuentran en un breve artículo acerca de *Lo autóctono en el arte religioso colonial* (1938), en el que critica esa producción, diferenciándola de la etapa artística anterior al incario y, a la vez, releyendo ese pasado desde una perspectiva renovada. Ese texto apareció en la ya citada *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador* (SEA), cuando Kingman ejercía como director artístico de la Editorial Atahualpa, órgano de expresión de un compacto grupo de literatos, poetas, pintores y caricaturistas, con quienes compartió tareas y a quienes recordaba por sus nombres, apellidos, especialidad y trascendencia pictórica e histórica. En sus palabras:

*Con quienes caminamos un trecho o todo a lo largo de sus rutas, unidos siempre en el mismo anhelo de aventurarnos a la ambiciosa expedición de tratar de descubrir e interpretar nuestro destino de patria con los instrumentos culturales de los que cada cual se hallaba provisto.*²¹

Luego se amplió su veta historicista con artículos, textos y trabajos como *Espinel cartelista* (1947)²², *La plástica en 1947* (1948),²³ *Artistas americanos en el Ecuador* (1949),²⁴ *Las artes plásticas en 1950* (1951),²⁵ un artículo titulado *Educación artística* (1951) y, dedicado a la educación y a la didáctica del arte²⁶; además, un *Informe sobre las artes plásticas ecuatorianas 1944-*

¹⁹ Soledad Kingman, “Entrevista”, op. cit. En el mismo sentido escribe Andrea Moreno Aguilar: “Kingman siempre mantuvo presente su espiritualidad por el ser humano. Sin ser católico prácticamente, acudía a misa. Conducta que debemos entenderla por su siempre cercanía con el pueblo, con las prácticas y tradiciones religiosas”, en *Eduardo Kingman Riofrío*, op. cit., pp. 198 y 199. También José Carlos Arias: “[Kingman] Dimensiona la trascendencia como un lugar de encuentros y experiencias compartidas, de estéticas relacionales. Evidencia los sutiles y finos lazos que unen a las personas, con su espiritualidad”, en *E. Kingman...*, op. cit., p. 97.

²⁰ Por citar diacrónicamente algunas obras y sin ánimo de agotar la reseña de esa producción: *El Descendimiento* (1945), *Mujer con cirio* (1953), *Cirios* (1955), *Mujer con santo* (1953), *Domingo de ramos* (1968), *Procesión* (1970), *Tríptico de San Francisco de Asís* (1978), *Procesión de San Rafael* (1978), *Ataduras* (1981), *Devotamente* (1991), *Cruz verde* (1993) o, *Devoción* (1996).

²¹ Eduardo Kingman, *Arte de una generación*, Loja, Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Loja, Serie Tratados Didácticos n° 4, 1972, p. 11.

²² Eduardo Kingman, “Espinela, cartelista”, en *Letras del Ecuador*, Año III-Quito, agosto-sebre. 1947 N°s. 26-27, p. 18.

²³ Eduardo Kingman, “La plástica en 1947”, en *Letras del Ecuador*, Año III-Quito, enero de 1948, N° 30, p. 16.

²⁴ Eduardo Kingman, “Artistas americanos en el Ecuador”, en *Letras del Ecuador*, Año IV-Quito, febrero de 1949, N° 42, p. 15.

²⁵ Eduardo Kingman, “Las artes plásticas en 1950”, en *Letras del Ecuador*, Año VI-Quito, febrero de 1951, N° 64, p. 13. Este artículo sería reproducido en su integridad en la misma revista -además de otras noticias sobre exposiciones artísticas- con el título de “Las artes plásticas en Quito en 1953”, Año IX-Quito, enero-marzo 1954 N° 90-92, p. 15.

²⁶ Eduardo Kingman, “Educación artística”, en la *Revista Ecuatoriana de Educación*, Año V, septiembre-octubre 1951,



1951(1951),²⁷ la *Guía del Museo de Arte Colonial* (1951)²⁸ —véase figura 11—, un artículo aún poco conocido *Lo auténtico en el arte religioso colonial* (1954), un segundo *Informe acerca de las labores realizadas en el Museo Nacional de Arte Colonial en los últimos 3 años* (1966)²⁹ y, la conferencia citada *Arte de una Generación*. Cerramos este ámbito de la producción de Kingman, recordando la publicación de la célebre y difundida *Historia ilustrada del Ecuador* (2010), en la que plasmó momentos decisivos del devenir histórico nacional.³⁰

Nº. 17, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 41-46.

²⁷ Eduardo Kingman, “Informe sobre las artes plásticas ecuatorianas 1944-1951”, en la revista de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Vol. IV, Nº 11, enero-diciembre de 1951, Quito, pp. 344-363.

²⁸ Eduardo Kingman, *Guía del Museo de Arte Colonial*, Quito, Dirección del Patrimonio Artístico Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951. Kingman ejerció como director del Museo de Arte Colonial desde el año 1948, hasta su renuncia en 1970.

²⁹ Eduardo Kingman, “Informe acerca de las labores realizadas en el Museo Nacional de Arte Colonial en los últimos 3 años” (1966), en la revista de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Tomo XIV, Nº 24, julio de 1966, Quito, pp. 233-245. Como dato curioso y entre otras cuestiones, Kingman escribe a propósito de la Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y en relación a la salvaguarda encomendada a esa Dirección para la exportación de obras artísticas que: “Sin embargo ha sido inevitable filtraciones de contrabando amparadas por valijas diplomáticas, que evadiendo todo control, han ido a enriquecer colecciones particulares o Museos en el exterior”, ídem, p. 238.

³⁰ Eduardo Kingman, *Historia ilustrada del Ecuador*, 3 vol., Quito, LIBRESA/Vistazo, 2010. La última edición de la *Historia ilustrada del Ecuador*, propone una periodización que valora la formación de los pueblos ancestrales, las comunidades anteriores a la conquista de América, el período colonial y la vida republicana, con sus etapas respectivas desde la Constitución de 1830: conservadurismo, progresismo, liberalismo, predominio de la plutocracia, etc. En esta *Historia Ilustrada*, Kingman puso en valor una particular y didáctica visión de la propia historia del Ecuador, abarcando de una manera sintética pero icónicamente impactante, aquellos aspectos que significaron en los diversos períodos expuestos, hitos cultural, social o políticamente significativos. Véase en Xavier Puig Peñalosa, *Los grabados...*, op. cit., pp. 128 y ss. Lamentablemente, Kingman dejó inconcluso este trabajo por su fallecimiento, llegando en realidad hasta la época de Gabriel García Moreno y, encargándose otros autores de concluirlo, a partir de los esbozos que dejó el autor. Véase a este respecto, la reseña que escribió Enrique Ayala Mora con motivo de la reedición de esta publicación en, PROCESOS. Revista Ecuatoriana de Historia, 33, 1 semestre, Quito, 2011, pp. 125 y 126.



Figura 11: fotografía en el patio del Museo de Arte Colonial en Quito, correspondiente a la publicación en la revista *Letras del Ecuador* de la entrevista-reportaje realizada por Leo Legris a Eduardo Kingman, recién nombrado este Director del Patrimonio Artístico Nacional (1948)³¹.

Con palabras de Kingman en la conferencia líneas arriba citada y, al exponer sus criterios sobre la producción del arte ecuatoriano en la década de los treinta, manifestó:

*Sabemos que todo movimiento cultural que ha dejado alguna huella significativa ha nacido con una consigna: romper el hecho establecido, destruir cuanto de falso tuviere lo anterior a su alumbramiento, y partir de esas bases inéditas donde no se encuentre parentesco alguno con sus antepasados. En todo caso la intención de superar etapas caducas deja un saludable sedimento renovador, y hasta un evidente enriquecimiento del acervo cultural. La historia de la cultura está repleta de esa voluntad de transformación, de esa fervorosa rebeldía contra los mitos y los tóxicos culturales engendrados para anestesiar la sensibilidad de los públicos. Estos movimientos en muchas ocasiones terminan mal, ya sea porque se desvían del propósito inicial, se corrompen, o porque se detienen en planteamientos idealistas que al final solo implican debilidad.*³²

También supo Kingman prever y denunciar el cierto cliché en que el realismo social o el indigenismo pudo —a la larga— instaurar y, quizás, imponer como estilo único en el representar plástico, obliterando al sentido de la propia creación artística: [1943] “Ya se van aclarando las ideas de los nuevos pintores ecuatorianos. A más del tema se preocupan del problema pictórico como tal, y en el

³¹ Leo Legris, “Por los caminos de la plástica. Con Eduardo Kingman, nuevo Director del Patrimonio Artístico Nacional”, *Letras del Ecuador*, Año IV-Quito, abril de 1948-Nº. 33, p. 7.

³² Eduardo Kingman, *Historia ilustrada...*, op. cit., p. 11.



mismo tema tratan de desligarse del indigenismo procurando una temática menos restringida y localista universal".³³

Tras esa autocrítica, el artista dotó a sus obras de una mayor universalidad en relación con la representación –ampliamente entendida– de la “condición humana” (afectos, sensibilidades, deseos, temores, etc.), bajo un profundo sentimiento de respeto a las personas social y económicamente más desfavorecidas: “Para Kingman crear era acto de amor, de devoción a lo humano. Lo ponía en diálogo con esos hermanos suyos cuyas miserias le dolían y cuya nobleza –a veces recóndita debajo de abyectas costras sociales– admiraba”³⁴. Y sobre esta última y capital cuestión, se concentra tanto la personalidad del artista como la concepción que lo orientó en la creación de su obra. Ese carácter creador y generador de admiración, brota o renace en cada uno de nosotros cuando, a través de sus pinturas, contemplamos personajes, rostros y manos o, la situación de los grupos depauperados; cuando examinamos coyunturas de la historia pasada y presente o, cuando hoy nos sorprende la ruptura de formas, colores, espacios e incluso del movimiento que constituye el “secreto” del arte, a saber, aquello que conduce a revivir una dimensión humana que todas las personas portamos por nuestra condición de serlo, pero que solo unos pocos tienen el don de producir y transmitir en sus obras.

Ejemplo de lo anterior sería la cita que a continuación transcribimos y que, aunque extensa, concentra tanto la personalidad como la concepción que lo orientó en la creación de su extensa obra:

*Dos grandes leitmotiv han tenido la pintura de Kingman, desde “El carbonero”: la fuerza y la ternura. La fuerza a menudo estalló sobre seres y situaciones atormentadas, pero ni entonces faltó la nota tierna, dando su condición compleja y sutil a lo que, sin esa mirada húmeda de humanidad del artista, pudo haber derivado hacia el cartel. Pero la ternura nunca fue, merced a las urgencias de la fuerza, ni melodrama edificante, ni sentimentalismos barato, ni miopía ante lo absurdo e injusto del estado y vida del indio: fue aproximación cordial, compasiva (de co-pasión), a esas gentes; captación simpática y entrañable de sus penas y alegrías, ilusiones y sueños, postraciones y angustias.*³⁵

Resulta fundamental en el arte de Kingman y, a partir de la representación del cuerpo humano, especialmente del rostro y de las manos o de los objetos del entorno, percibir y aprehender el mensaje que esas manos y esos cuerpos traslucen al transformarlas él en sus dimensiones y en su formalización, al tiempo que en la composición de la obra, es decir, al ocupar el epicentro de sus cuadros y orientar la vista del espectador a los estados de ánimo y sentimientos con que nos conmueven sus producciones pictóricas. Por ejemplo, ante la gestualidad de las manos de las lavanderas, una espalda flagelada o

³³ Eduardo Kingman, *Arte de una generación*, op. cit., p. 24. Por ejemplo y años más tarde (1980), igualmente el artista afirmaría que su período de abstracción (1956-1959) fue un error por su parte (véase, por ejemplo y al respecto, la figura 3: *Yo, el prójimo* (1959), retomando tras ese corto período la figuración, en Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman...*, op. cit., p. 172. Con esta rectificación, entendemos, el artista muestra tanto su profunda humanidad como su humildad.

³⁴ Hernán Rodríguez Castelo, “Las claves de la expresión kingmaniana”, en *Kingman, la obra y sus claves. Exposición de homenaje al año de su partida*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), 1998, p. 11.

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



unos brazos atados, al extenderse un cuerpo hacia el de otra persona —un menor o niño—, al abrazarse o, al mostrar el sufrimiento ante la muerte de un obrero, de un indígena, ...; en fin, los innumerables retratos en que las manos y los rostros sobresalen y determinan la peculiar transformación de los mismos, en las diversas experiencias y actividades que se atraviesan en la vida cotidiana o en situaciones extremas³⁶. Es por ello que —en otros términos— los brazos, los rostros, las manos y los cuerpos no reflejan, por ejemplo y únicamente al indígena explotado o en situaciones de penuria, sino también a personas, a seres autónomos, autosuficientes, con sentimientos propios y que aman y afirman la vida: “*Siempre me ha interesado el ser humano y su drama interior, por eso lo aísló, y a veces aísló inclusive una parte del cuerpo, del resto, porque considero que en las manos por ejemplo o en un rostro, desde luego, cabe lo que yo aspiro a encontrar, en un momento dado*”³⁷.

A continuación, se exponen algunas obras de los miles que el artista realizó, y que ejemplifican lo anteriormente señalado (figuras 12, 13, 14, 15, 16 y 17):



Figura 12: (arriba izquierda) *Mundo sin respuestas* (1975), óleo sobre tela, 130 x 170 cm., colección particular e, *Íntimo silencio* (1980), óleo sobre tela, 95 x 130 cm., colección particular.

Figura 13: (arriba derecha) *Yo te bendigo* (1980), técnica mixta, 15 x 20 cm., colección particular.

Fuente: Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman...*, op. cit., pp. 186 y 17 respectivamente.



³⁶ Lenin Oña, “El arte de Kingman” [txt], en Pablo Corral Vega, edit., *Eduardo Kingman. Retratos del artista*, Dinediciones, Quito, 1994, pp. 21-91.

³⁷ Entrevista de Rodrigo Villacís Moreno a Eduardo Kingman, en la revista *Vistazo* (Guayaquil), 1972.



Figura 14: (arriba izquierda) *Día lluvioso* (1976), óleo sobre tela, 136 x 67 cm., colección particular.



Figura 15: (arriba derecha) *Juntas* (1997), óleo sobre tela, 110 x 130 cm., colección particular.

Fuente: Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman...*, op. cit., pp. 259 y 258 respectivamente.



Figura 16: (arriba izquierda) Xilografía de Eduardo Kingman para su *Hombres del Ecuador...*, op. cit., s/p y, que oficia de cabecera al poema de Pedro Jorge Vera titulado "Levantamiento del paisaje y del hombre" en dicha obra.



Figura 17: (arriba derecha) *Inicio del camino* (1983), óleo sobre tela, s/f.



Simbolismo(s) del *Cristo resucitado*: por una estética humanística

Si todo símbolo precisa de una interpretación (hermenéutica) para poder atribuirle un sentido y, dado que aquella es una labor singular y, por tanto, subjetiva, en el límite puede haber tantos “sentidos” como personas que lo interpreten (polisemia), eso sí, dentro de un marco lógico o establecido y – digamos– de “sentido común”³⁸. Además, y muy determinante, dependerá del contexto histórico de su recepción (creencias, valores, conocimientos, etc.), para que adquiera un sentido u otro. Es por ello que todo símbolo está sujeto a la contingencia histórica desde la que es interpretado y, por tanto, “significado”.

En los anteriores términos, varios son los elementos que, al contemplar este *Cristo resucitado*, retienen nuestra atención. En primer lugar, los dos espacios en que, didácticamente, podemos dividir al mural. El inferior, constituido por las dos manos alzadas, suplicantes y torturadas y que, apelando a la iconografía cristiana, designan a las del Cristo clavado en la cruz y por extensión, a toda la humanidad sufriente y, por tanto, despojada de su dignidad; el segundo espacio corresponde a la propia figura de *Cristo resucitado*. Este aparece muy verticalizado y representado sin uno de los clásicos y principales atributos divinos, a saber, la corona o círculo de santidad rodeándole la cabeza, lo que implica una clara “humanización” del personaje.

Igualmente, ese cuerpo fuerte, musculoso y firme, aparejado con esa cabeza erguida y una penetrante mirada como interpelándonos, denota determinación (moral) –su triunfo– y seguridad en sí mismo, apelando con esa actitud a la confianza y certera posibilidad en la superación del dolor humano. Es por ello, como no colegir el paralelismo que podría establecerse entre el “superhombre” (*Übermensch*) enunciado por Friedrich Nietzsche en su libro *Así habló Zaratustra*³⁹ con este *Cristo resucitado*. Así, en aquél, muy sintéticamente y al efecto del presente trabajo, Nietzsche abogaba por la superación de los valores ligados a la moral tradicional y al cristianismo (idea de “la muerte de Dios”), denominados como “esclavitud” y negación de la vida, a las creencias consuetudinarias o verdades supuestamente objetivas (por ejemplo, las de la ciencia), promoviendo en su lugar la fuerza y el poder virtuoso, a fin de convertir al ser humano en el creador de sus propios valores (“transmutación”). En definitiva, una nueva visión del ser humano en la que primase su fuerza de voluntad, su propia determinación, su propia afirmación ante la vida y sus modos de vivirla como culminación del afán de vivir, de su (re)creada libertad.

³⁸ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Editorial Lumen, 1992.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1972. ¿Habrá leído Kingman el libro de Nietzsche dada su gran pasión por la lectura?.



Esta nueva y rupturista representación del *Cristo resucitado*, se contrapone y trasciende con su iconografía humana, al Cristo yacente consuetudinario, rebosante de aflicción y sufrimiento⁴⁰. Además, y como se ha señalado líneas arriba, sus facciones claramente indígenas, significan e implican, no solo una crítica a la apropiación eurocéntrica de esa principal figura de la fe cristiana, sino y aún más importante, una elocuente reivindicación de los “otros” en igualdad humana y como prójimos. Es decir, “yo existo” –moralmente– porque “existe mi prójimo” y, este “me constituye” al igual que “yo lo constituyo”, conformándose así una relación (inter)dependiente de experiencia y de vida.⁴¹

Esa es la grandeza moral en el más amplio sentido del término con la que Kingman ha dotado simbólicamente a este *Cristo resucitado*; y grandeza moral –decíamos– porque es un mensaje de claras connotaciones humanísticas y, por tanto, universales, coherente con su propia trayectoria como artista comprometido desde los años treinta con las clases subalternas y con los sentimientos y el dolor humano. Así, este mural deviene en un alegato de fe en el ser humano, en su voluntad de poder que, trascendiendo la estricta y ortodoxa representación religiosa⁴², se erige, mediante su apelación a los “otros”, en una estética simbólica de alcance universal.

A modo de conclusión...sin final

⁴⁰ En este punto, quizás resulte oportuno traer a colación comparativamente, en relación a las marcadas diferencias entre el *Cristo resucitado* y el *Cristo crucificado*, lo resaltado un año antes en la película de Pier Paolo Pasolini, *El Evangelio según san Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), obra de gran intensidad dramática al tiempo que revolucionaria en el plano ideológico pues, un cineasta comunista busca la síntesis ética entre el ámbito religioso y el estético, gracias a un guion de apariencia improvisada, de la música de Bach mezclada con ritmos de las culturas africanas, del impulso de ruptura social y un mensaje de transformación política y de conmovedora sencillez visual, capaz de transmitir toda la intensidad de la narrativa neotestamentaria desde el cine. No hacen falta pala bras, apenas unos cuantos pasajes de las enseñanzas de Cristo –encarnado por un actor no profesional pero dotado de una impresionante fuerza en la mirada –, una versión literal del sermón de la montaña proyectada con escalofriante desnudez escenográfica y, una visión atea y/o secular de la vida de Jesús, para percibir la novedad y la denuncia de su mensaje.

⁴¹ Ese sería, a nuestro juicio, el sentido de la obra anteriormente expuesta y titulada *Yo, el prójimo* (1959); véase figura 3. Adicionalmente, cabe interpretar en esa obra que la carencia de un rostro definido o singularizado, es una apelación a un “cualquiera”, es decir, a cualquier singular sin distinción de ningún tipo, a “todos”; en definitiva, a toda la humanidad.

⁴² Sobre esta cuestión entendemos que, contextualmente, resulta conveniente señalar el progresivo *aggiornamento* que la Iglesia Católica experimentó en la década de los sesenta del pasado siglo. En este sentido, la renovación que supuso el Concilio Vaticano II (1962-1965) o, concretamente en América Latina y, desde mediados de esa década, los vientos de renovación que alimentaron la esperanza de cambio y de corrección de las injustas y obsoletas estructuras en que se debatían la mayoría de los países de esta región. Por ejemplo, ya en 1962 se había conformado un grupo que abogaba por una “Iglesia de los pobres”, cuyo núcleo estuvo constituido por religiosos como Helder Cámara, Leónidas Proaño –denominado “el obispo de los pobres”–, José Comblin, Segundo Galilea, Gustavo Gutiérrez, Gerardo Valencia Cano, Camilo Torres Restrepo, Ernesto Cardenal, etc. En Ecuador, un número importante de sacerdotes y jesuitas, se integraron en los denominados “Grupos de Reflexión” en diálogo con fuerzas sociales opuestas a las oligarquías tradicionales y, con el objetivo de debatir sobre la justicia social, en medio de una creciente agitación popular.



Como ya se ha expuesto, la trayectoria artística de Eduardo Kingman supone un compromiso ético con las denominadas “clases populares” y que abarca varios aspectos, a saber, la denuncia de la marginación, el racismo y la explotación, así como el respeto y la “puesta en valor” de las costumbres y los sentimientos de aquellas⁴³. Y ello, a partir de una concepción del arte claramente de ruptura, basada, principalmente, en la creación de nuevas formas expresivas, de un meditado –a la par que magistral– uso de la composición en el espacio de la representación y, de una gama cromática derivada en una sutil multitud de tonalidades que, por eso mismo, adquieren un protagonismo estético insoslayable por el sentido –en (inter)relación con los aspectos ya señalados– con que dotan a sus creaciones. Es por lo antedicho que puede aplicarse a la obra de Kingman, la definición que Goethe enunció acertadamente a propósito del estilo artístico:

*“Al igual que la simple imitación depende de una existencia tranquila y de un entorno agradable, y la manera tiene facilidad para agrupar apariencias superficiales, el estilo se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas, en la medida en que la podemos reconocer en formas visibles y tangibles”.*⁴⁴

En los anteriores términos, efectivamente podemos reconocer un particular “estilo” Kingman en prácticamente todas sus obras⁴⁵, aunque existe una cierta salvedad al respecto, en relación a una parte importante de las numerosísimas ilustraciones que ejecutó para poemarios, novelas o ensayos, revistas culturales y carteles de exposiciones. Además, y en algunos de esos casos, esas ilustraciones servirían a nuestro artista como bocetos o ensayos para futuros óleos. Ello ejemplifica lo que significa ser un artista, es decir, un creador que experimenta y ensaya nuevas propuestas representacionales, bien entendido que desde una práctica consecuente con una previa conceptualización pues, no olvidemos, que “crear” significa transitar entre lo heredado y su desvío: *“El arte para mí es una manera de sufrir. Ya no es, como al principio, un placer voluptuoso, sino una angustiosa lucha por querer conseguir cada vez más, más de lo que uno puede. Y nadie se da cuenta de eso...”*.⁴⁶

⁴³ “Al ver así a nuestras gentes, Kingman descubrió, hasta en los casos al parecer más miserables o vacíos, una esencial nobleza. Cumplió una misión que en el Ecuador nunca supo cumplir ningún otro artista: ni novelista, ni poeta, ni músico. Acaso esto sea lo más importante del aporte de Kingman a la cultura y el pensamiento ecuatoriano de este siglo”, Hernán Rodríguez Castelo [1977], “Eduardo Kingman: entre la fuerza y la ternura”, op. cit., p. 10.

⁴⁴ J.W. Goethe, [1789] “Simple imitación de la naturaleza, manera y estilo”, en *Escritos de arte*, editorial Síntesis, Madrid, 1999, p. 70.

⁴⁵ A tenor de este “estilo”, ciertas variantes proliferaron años después en el burdo negocio del consumo de cuadros sobre los “pobres” indígenas o, igualmente, de una pintura patrioter y de nacionalismo estrecho, populista y mercantilista. Peor aún, si cabe, fue la apropiación de ese “estilo” por un encumbrado pintor de la propia generación de Kingman, aunque más joven, y que nunca reconoció ese origen.

⁴⁶ Entrevista de Rodrigo Villacís Moreno a Eduardo Kingman..., op. cit. Igualmente, “Para Kingman crear era acto de amor, de devoción de lo humano. Lo ponía en diálogo con esos hermanos suyos cuyas miserias le dolían y cuya nobleza – a veces recóndita debajo de abyectas costras sociales– admiraba”, Hernán Rodríguez Castelo, “Las claves de la expresión



Ejemplo de lo antedicho y para el caso del presente *Cristo resucitado*, el mural daría pie un año más tarde (1966), a la creación de un cuadro de gran formato –1,38 x 0,99 cm.– y titulado *Ascensión*:



Eduardo Kingman junto a su obra *Ascensión* en 1972.

Frente a un conocimiento de tipo racional –deductivo, científico–, la representación artística en Eduardo Kingman, aspira a poder aportar un conocimiento de carácter “sentimental” (sensible) pues, no pretende manifestar una “verdad”, sino suscitar la reflexión, cuando no la emoción, sobre todo aquello que nos constituye (moralmente) como seres humanos; y es ahí, donde este mural se inscribe como un claro ejemplo de ello y de su vocación universal en relación a “lo humano”. Este *Cristo*

kingmaniana”..., op. cit., p. 11.



resucitado y, mediante una síntesis formal de la poética desarrollada por el propio artista en su larga trayectoria creativa, apela a la superación de un “ser y estar” anodinos, cuando no, esclavo de sí mismo o de un contexto de marginación y explotación, mediante la voluntad de (auto)liberación, merced a la potencia existencial que cada ser humano posee. Un llamado a la acción bajo la única responsabilidad posible, la propia, configurada a partir de la fe superadora que la libertad –y como ya se ha expuesto– posibilita.

Es por ello que Kingman simboliza y nos expresa en este mural su íntima concepción ética, a saber, que el humanismo, entendido como una “condición” universal, halla su concreción integradora –no conoce etnias– al tiempo que liberadora, en los propios seres humanos. Y solo con el ejercicio de esa voluntad superadora, es posible conquistar una libertad que permita, a su vez, alcanzar y en su diversidad, el sentimiento de una experiencia que es de pertenencia: humanidad. Por ello, puede afirmarse que, con este Cristo, el artista aúna inseparable y magistralmente los dos aspectos que, esencialmente –diríamos– fundamentan nuestra “condición”, esto es, ética y estética. Y es esta perspectiva la que, tal vez, contribuya en la hora actual a transformar esa “herencia” en un “legado” histórico⁴⁷, en una enseñanza como forma y sentido de la experiencia, de vida.

Finalizamos el presente escrito con una cita del maestro Kingman que, a nuestro juicio, supone e implica una declaración del “ser” del artista, al tiempo que del sentido de toda creación artística como una forma de existencia, de un modo de vivir:

“Pero, dentro del incansable viaje interno existe una aventura que es la válida, aquella loca y ciega, instintiva y sin freno de ninguna clase, que nos conduce al hallazgo, a la incertidumbre estética del instante, aunque el tiempo se encargue de desmentirnos. En ese viaje se dejó un pedazo de nuestro ser, y aunque el frío análisis que posteriormente se realice, incite a la destrucción de lo que dejamos, carece de importancia”.⁴⁸

⁴⁷ Hemos preferido el término “legado” en vez del de “herencia”, para resaltar el carácter activo que supone el uno frente a la recepción pasiva de bienes que encierra el término herencia. Los bienes culturales no devienen en tales por el mero paso y el peso de los años, sino ante todo por la conciencia histórica con que son asumidos por una comunidad”, Carlos Paladines Escudero, “Cultura e Historia”, en *Revista Caspicara*, Quito, Edit. Municipio de Quito, 1993.

⁴⁸ Eduardo Kingman, *Arte de una generación*, ob. cit., p. 23.



Con pocas palabras, Kingman habría cumplido en la primera mitad del s. XX y en la segunda, una misión que en el Ecuador pocos como él lograron plasmar. Acaso esto sea lo más importante del aporte de Kingman a la cultura y el pensamiento ecuatoriano de este nuevo siglo.



Sácame de esta noche (1993), óleo sobre tela, 111 x 146 cm., colección particular.
Fuente: Andrea Moreno Aguilar, *Eduardo Kingman...*, ob. cit., p. 226.



Bibliografía

- AA.VV., *Eduardo Kingman. Testimonio Fotográfico*, Quito, Macshori Ruales editora, 1990.
- _____, *Historia de las literaturas del Ecuador*. Volumen V y VI, Período 1925-1960, Jorge Dávila Vázquez, coordinador, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, Quito, 2007.
- Adoum, Jorge Enrique, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, Editorial El Conejo, 1984.
- Arias, José Carlos, *E. Kingman. La hora del ángel. ¿Quiénes son los otros?*, Quito, Centro Cultural PUCE, 2008.
- Ayala Mora, Enrique, *Historia ilustrada del Ecuador de Eduardo Kingman* (reseña), *PROCESOS. Revista Ecuatoriana de Historia*, 33, 1 semestre, Quito, 2011, pp. 125 y 126.
- Campuzano Arteta, Álvaro, *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui*, prologado por Michael Löwy, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- Chang-Rodríguez, Eugenio, “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, *América sin nombre*, n°s. 13-14 (2009), 103-112.
- Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, Editorial El Conejo, Quito, 1985.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Editorial Lumen, 1992.
- “Entrevista” a Soledad Kingman realizada por Sonia Kraemer, en *E. Kingman*, Quito, Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior, AFESE, 2014, s/p.
- Goethe, J.W., [1789] “Simple imitación de la naturaleza, manera y estilo”, en *Escritos de arte*, editorial Síntesis, Madrid, 1999.
- Gómez, Facundo, “Los que se van: Texto de vanguardia”, *Kipus, Revista Andina de Letras*, 37/I semestre/2015, Quito, pp. 90-112.
- Greet, Michele, “Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman”, *PROCESOS. Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, I semestre, 2007, Quito, pp. 93-119.
- Hadatty Mora, Yanna, “Obreros al servicio de la revolución: la representación de los intelectuales ecuatorianos en los años 30”, *Kipus. Revista Andina de Letras* 39, enero-junio, 2016, Quito, pp. 25-42.
- Kingman, Eduardo, *Hombres del Ecuador, 20 grabados en madera*, Quito, Editorial Atahualpa, 1938.



- _____, “Espinell, cartelista”, en *Letras del Ecuador*, Año III-Quito, agosto-sebre. 1947 Nos. 26-27, p. 18.
- _____, “La plástica en 1947”, en *Letras del Ecuador*, Año III-Quito, enero de 1948, N°. 30, p. 16.
- _____, “Artistas americanos en el Ecuador”, en *Letras del Ecuador*, Año IV-Quito, febrero de 1949, N°. 42, p. 15.
- _____, “Informe sobre las artes plásticas ecuatorianas 1944-1951”, en la revista de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Vol. IV, N° 11, enero-diciembre de 1951, Quito, pp. 344-363.
- _____, “Las artes plásticas en 1950”, en *Letras del Ecuador*, Año VI-Quito, febrero de 1951, N°. 64, p. 13.
- _____, “Educación artística”, en la *Revista Ecuatoriana de Educación*, Año V, septiembre-octubre 1951, N°. 17, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 41-46.
- _____, *Guía del Museo de Arte Colonial*, Quito, Dirección del Patrimonio Artístico Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.
- _____, “Las artes plásticas en Quito en 1953”, *Letras del Ecuador*, Año IX-Quito, enero-marzo 1954 N° 90-92, p. 15.
- _____, “Informe acerca de las labores realizadas en el Museo Nacional de Arte Colonial en los últimos 3 años” (1966), en la revista de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Tomo XIV, N° 24, julio de 1966, Quito, pp. 233-245.
- _____, *Arte de una generación*, Loja, Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Loja, Serie Tratados Didácticos n° 4, 1972.
- _____, *Historia ilustrada del Ecuador*, 3 vol., Quito, LIBRESA/Vistazo, 2010.
- Kraemer, Sonia, “Eduardo Kingman. El artífice de la soledad”, en *E. Kingman*, Quito, Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior, AFESE, 2014, s/p.
- Legeis, Leo, “Por los caminos de la plástica. Con Eduardo Kingman, nuevo Director del Patrimonio Artístico Nacional”, *Letras del Ecuador*, Año IV-Quito, abril de 1948-N°. 33, pp. 7 y 16.
- Mariátegui, José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica N°. 69, tercera edición, 2007.
- Milk Ch, Richard L., *Movimiento obrero ecuatoriano. El desafío de la integración*, Quito, PUCE-Instituto de investigaciones económicas/Abya-Yala, 1997.



- Moreno Aguilar, Andrea, *Eduardo Kingman Riofrío*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2010.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Oña, Lenin, “El arte de Kingman” [txt], en Pablo Corral Vega, edit., *Eduardo Kingman. Retratos del artista*, Dinediciones, Quito, 1994, pp. 21-91.
- Ortega, Julio, “De la escena contemporánea. Entrevista. Alfredo Pareja Diezcanseco: apuntes de su itinerario”, *Kipus. Revista Andina de Letras*, 35/I semestre/ 2014, Quito, pp. 63-82.
- Paladines Escudero, Carlos, “Cultura e Historia”, en *Revista Caspicara*, Quito, Edit. Municipio de Quito, 1993.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo, *La dialéctica en el arte. El sentido de la pintura*, Portugal, Guayaquil, 1936.
- Pásara Pásara, Manuel y Melgar Bao, Ricardo (edit.), *José Carlos Mariátegui: Originales e Inéditos, 1928*, Santiago de Chile, Ariadna Ediciones, 2018.
- Puig Peñalosa, Xavier, *Los grabados en madera Hombres del Ecuador (1937). Otros grabados e ilustraciones*, Loja, Casa de las Culturas Ecuatorianas “Benjamín Carrión” - Núcleo de Loja, 2025.
- Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, N°. 1, junio de 1938, Quito, Editorial Atahualpa.
- Rodríguez Castelo, Hernán, [1977] “Eduardo Kingman: entre la fuerza y la ternura”, en catálogo de la exposición *E. Kingman, 1916-1980*, Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1981.
- _____, *Kingman, el pintor de las manos*, Quito, La manzana verde, 1985.
- _____, “Las claves de la expresión kingmaniana”, en *Kingman, la obra y sus claves. Exposición de homenaje al año de su partida*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), 1998, pp. 7-11.
- Vintimilla, María Augusta, “Los años treinta: El realismo y la nueva nación”, en Adrián Carrasco [et al.], *Literatura y Cultura Nacional en el Ecuador. Los proyectos ideológicos y la realidad social 1895-1944*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay/Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca (IDIS), Cuenca, 1985, pp. 249-286.
- Ycaza, Patricio, “Acción política y consecuencias sociales de los años treinta”, *Segundo encuentro de historia económica*, Quito, Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, 1988.