

**El cuerpo femenino en los cruces de la representación de identidades étnicas y nacionales.**  
**Una mirada a obras pictóricas de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX**

Andrea Pequeño<sup>1</sup>

**Resumen**

Este trabajo indaga en las representaciones visuales de mujeres indígenas en Ecuador. De manera específica, y en un esfuerzo de reconstruir imaginarios dominantes/mestizos sobre el cuerpo, analiza obras pictóricas provenientes del costumbrismo y del indigenismo ecuatoriano. La mirada considera los contextos políticos, sociales y culturales en que estas imágenes surgen a la vida. La apuesta es ver cómo estos discursos históricos imprimen y moldean corporalidades atravesadas por imaginarios de nación-ethnicidad y género.

**Presentación**

Kogan señala que los movimientos y vaivenes de la historia se reflejan en las maneras en que los cuerpos son moldeados e interpretados (1993: 49). Ellos serían lugares de escrituras en los que se imprimen discursos y visiones socio-políticas y culturales circulantes en los distintos momentos históricos. Así, una mirada analítica que los considere en su naturaleza de espacios simbólicos situados, podría mapear los cambios en sus representaciones y, por tanto, los despliegues de las ideologías encarnadas en ellos.

Este es el punto de partida para el presente trabajo, centrado en representaciones de indígenas en nueve obras de la plástica ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX<sup>2</sup> y cuyos autores – artistas/imagineros- pertenecían al segmento social dominante de ese momento<sup>3</sup>.

En este escenario, el análisis sostiene que la representación de los cuerpos indígenas está estrechamente ligada a la historia misma de construcción de la nación-estado.

Según Guerrero, la formación del discurso político sobre “el indio” que emerge a finales del siglo XIX tiene sus raíces en las formas de administración de la población indígena que adoptó el Estado luego de la Independencia. Respecto a esta, propone una periodización en dos momentos:

1.- En la primera etapa, que va desde 1830 a 1857, los indígenas son un hecho estatal y público. Instituidos como “grupo social”, mediante la categoría de tributarios, constituyen – siguiendo con variaciones el modelo colonial- un objeto de administración en distintas facetas: geográfica, censal, fiscal, burocrática, jurídica, policial y discursiva (1994: 202-204).

---

<sup>1</sup> Profesora investigadora Programa Estudios de Género. FLACSO-Sede Ecuador. Correo electrónico: [apequenio@flacso.org.ec](mailto:apequenio@flacso.org.ec)

<sup>2</sup> Las nueve obras analizadas en este ensayo, fueron seleccionadas de aproximadamente 50 obras presentadas en una muestra desarrollada por el Banco Central del Ecuador el año 2006. El guión de la muestra fue publicado y difundido en formato de libro ese mismo año conjuntamente con la muestra. Ver Grijalva 2006.

<sup>3</sup> Esto es parte de lo ya señalado por Muratorio. El hecho de que en este contexto, pensar y representar la comunidad política de Ecuador y sus integrantes era “monopolio de las elites” (1994: 114).

2.- La segunda etapa parte en 1857, con la eliminación de la condición legal de tributarios. Con ello, la administración étnica pasa “a una forma republicana descentrada hacia la periferia” “privada” de los poderes regionales: las haciendas, la iglesia parroquial, los Consejos Municipales, entre otros. Este proceso, como señala Guerrero, omitió cualquier denominación legal: dado que no calzaban en la ciudadanía blanco-mestiza, derivaron hacia una categoría implícita de “sujetos étnicos del Estado republicano [...] encajonados en un estatuto nunca antes dicho y menos aún legislado”. El efecto de este proceso, fue su encubrimiento e invisibilización (1994: 201-202; 2000:13).

Como se verá en las páginas siguientes, esto tiene implicancias en cómo los discursos visuales de los momentos históricos aquí considerados, conforman e integran las representaciones del sector indígena a la imagen nación. En esta línea, el trabajo propone tres momentos:

- 1.- El primero, está referido a las imágenes propiamente costumbristas. Aquí, la administración étnica, se traduciría en una iconografía destinada a inventariar a la población indígena y sus lugares en la imagen nación
- 2.- El segundo, considera obras producidas en una suerte tránsito entre los discursos visuales costumbristas e indigenistas. Aquí, las representaciones –siguiendo el argumento de Pérez (2006)- tendrían la finalidad política de sacar a los indígenas de la invisibilización en la que cayeron –como ya se dijo- luego de la pérdida legal de su condición de tributarios y su paso a una administración “privada”
- 3.- El tercero y último momento, hace referencia a producciones indigenistas que instalan las representaciones en el ámbito privado de la hacienda.

#### Cuerpos como parte del inventario de “lo propio”

La pintura costumbrista producida en el marco del siglo XIX y comienzos del XX, está en directa relación con el nacionalismo político emergente (Muratorio 1994). Y es aquí que, por ejemplo, imaginar el estado-nación pasa por definir el territorio en que se desenvuelve (Anderson 1993). Esto explica que mucha de la producción visual de esta época haya vuelto los ojos al registro del paisaje nacional<sup>4</sup> para describir e inventariar su geografía, su flora y su fauna. Pero, además, en directa relación con los discursos sobre la administración de la población indígena durante la primera mitad del siglo XIX, esta narrativa de “lo propio” del territorio incluye también el registro, clasificación y ubicación de las poblaciones indígenas. El cuadro de Troya, *Vista de la Cordillera Oriental desde Tiopullo* (1874) (Imagen 1), muestra en medio de la imponente naturaleza a una mujer indígena en labores de pastoreo. Así, ésta es figurada como parte de un paisaje



Imagen

---

<sup>4</sup> El interés científico y estético que los viajeros de este periodo demostraron por Ecuador contribuyó para que escritores y pintores ecuatorianos se afianzaran en la valoración del paisaje como una reivindicación de lo propio (Muratorio, 1994: 114, 148).

natural y, en el mismo acto, adscrita a este medio: el ámbito rural, asociado –siguiendo la iconografía europea tradicional- al primitivismo (Baddeley y Fraser 1989 cita en Muratorio 1994: 148).

Asimismo, en esta idea de organización de la población nacional y demarcación de su lugar social y de su status, pueden leerse las imágenes de indígenas en labores de servicio, así como aquellas que ponen cuidadoso énfasis en las vestimentas (Pérez 2006: 157). En los retratos *El Chaguarmishqui* (s.f.) (Imagen 2), de Víctor Mideros, y *Retrato de Indígena* (s.f) (Imagen 3), de César Villacrés, el primer plano el cuerpo de mujeres indígenas es el claro espacio para exhibir y desplegar “tipos”, “personajes”. Estos rostros y cuerpos no tienen *El*



*Imagen 2*

un contexto geográfico que los sitúe, pues el acento está en demarcar su pertenencia étnica en virtud de su vestimenta. Aquí las identidades étnicas y de género quedan denotadas, siguiendo a Barthes (1986), por la exhibición de elementos-objetos. El ojo que mira y el pincel que registra es cautivado por estos cuerpos moldeados, modelados y adornados en la usanza “típica” y en el “exotismo” de lo otro diferente<sup>5</sup>. La distancia y extrañeza frente a lo representado (Pérez 2006: 156), similar a las de las “narrativas descriptivas de los viajeros europeos” -dirá Muratorio- contribuye a generar una “imagen folklorizada, adornada” de la realidad que invisibiliza a los indígenas como agentes históricos (1994: 156-157).



*Imagen 3*

La producción costumbrista de fines del siglo XIX, según Pérez, evidencia con mayor realismo y precisión el contexto social de los personajes representados (2006: 158). En este sentido, por ejemplo, puede leerse la obra de Troya, *La Conquista* (Imagen 4). Aun cuando está fechada en 1918, constituye un ejemplo emblemático del contexto social en la vinculación expresa de la población indígena al servicio de la clase dominante.

La imagen de una joven e impecablemente ataviada sirvienta indígena, requerida, acosada por su anciano patrón pone varios temas sobre el tapete: el poder económico del hombre blanco –simbolizado en el dinero que le ofrece- es el mecanismo de “conquista” del cuerpo de la mujer. Dicha conquista es graficada en la sugerida intención de “compra”. Esto, si bien es cierto, impone una coerción y probablemente el ejercicio de la autoridad del polo dominante, puede –eventualmente- otorgarle a ella una fuente de poder y de potencial negociación. El cuerpo de la mujer indígena se convierte aquí en un locus en que se inscribe el deseo del dominante. Sin embargo, hay que señalar que no se trata aquí del anhelo de posesión de “cualquier” mujer indígena, sino de una transita, se mueve y es parte del espacio doméstico del dominante.

Aún cuando se tenga en cuenta esta última consideración, esta representación y sus contenidos son particularmente relevantes y problemáticos para la construcción de

<sup>5</sup> Este tipo de representaciones de tipos humanos se vio fortalecida por un mercado europeo de demandas de imágenes “típicas” y “exóticas” (Muratorio 1994: 157).

la identidad nacional y de la propia identidad mestiza. Como señala Muratorio, la sexualidad de las mujeres indígenas en la iconografía del siglo XIX sufre más bien un ocultamiento en tanto es el aspecto más problemático en el auto-reconocimiento de la identidad étnica y cultural del grupo mestizo: pues la “fabricada” identidad americanista no puede estar contaminada con la identidad real (1994:172).

Imagen 4



#### Cuerpos ideales en el espacio público abierto

Desde aquí, saltamos al segundo momento de interés para este análisis que considera obras visuales de la segunda década del siglo XX, en lo que Pérez define como el Modernismo Indigenista de Egas (2006:158). Para Carrión (2003), las obras temáticas indígenas de Egas de este periodo, difieren del tratamiento costumbrista del siglo XIX, creando un puente entre este y el movimiento Indigenista.

Igualmente articulado desde la lógica discursiva dominante, este imaginario busca dignificar, estilizar y valorar a este sector. Esto se hace evidente en la obra *Ritual indígena* (1926) (Imagen 5) de Egas. Allí, las figuras de sensuales y estilizadas mujeres indígenas desnudas antes que poner en cuestionamiento el tema de la sexualidad de la mujer y, consecuentemente, problematizar y “contaminar” la construcción de la identidad mestiza, apuntan a una reinención del pasado precolombino.

Esta construcción de un “nuevo cuerpo indígena” está en directa relación con el proyecto de imagen nación y de sí mismos que tienen las elites progresistas y modernizadoras mestizas: la mirada hacia un “inventado” pasado aristocrático que da vida a un origen noble para los ecuatorianos (Muratorio 1994: 130; Pérez 2006: 156). Pero, además, según Pérez, la inclusión de estas representaciones pretende -como fin político-hacer notar a un sector que con la abolición de los tributos –en la segunda etapa descrita por Guerrero- había sido invisibilizado del mapa legal. En esa medida, la estetización de los cuerpos los vuelve visibles y parte del imaginario de nación.

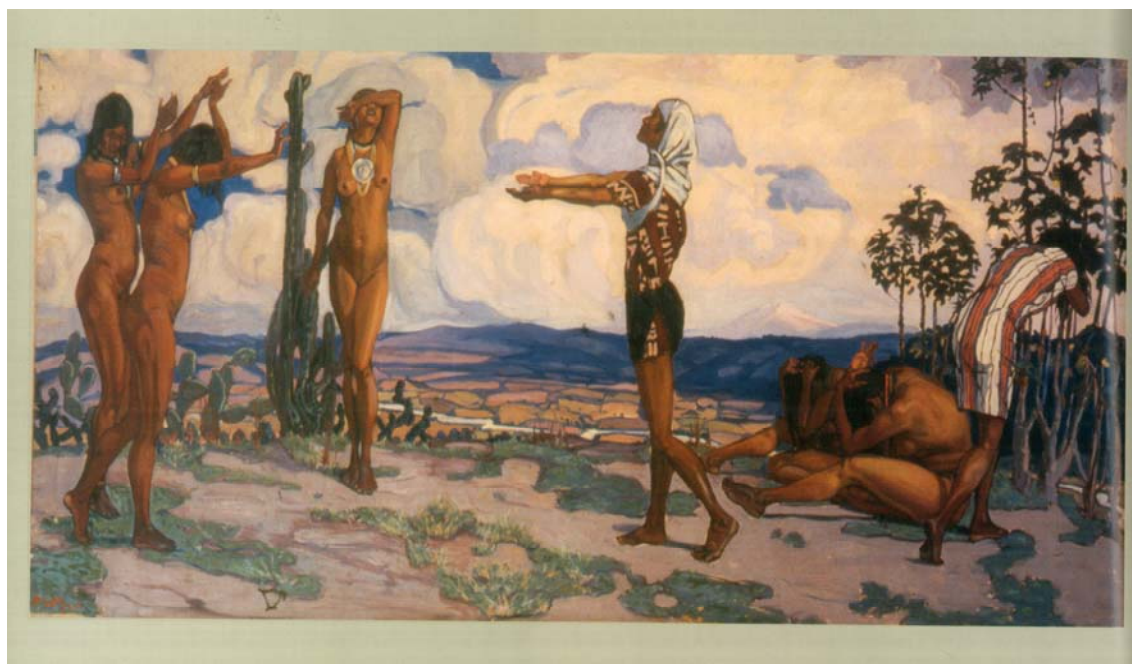


Imagen 5

En este esfuerzo de sacarlos del anonimato al que los había circunscrito el traspaso a un ámbito de dominación “privado”, puede asimismo interpretarse los escenarios y contextos en el que los cuerpos son desplegados: el caso las imágenes aquí seleccionadas se trata del espacio abierto del ritual- en la obra recién señala- y de la naturaleza.

Tal como señala Pérez, esta representación antes que documentar la realidad, la suplanta: las deformaciones se “corrigen” mediante políticas de “incorporación que implican “blanqueamiento” (2006: 160). Este cuerpo simbólico así construido elude el tema de la dominación, contesta positivamente al imaginario de la “raza vencida” y envilecida por la explotación de los grupos dominantes y neutraliza la imagen de “peligrosidad” temas que, de acuerdo con Prieto (2004), atravesaban el contexto político y social del liberalismo en Ecuador.

La obra de *Gregorio y Carmela* (s.f.) (Imagen 6) de Egas, reitera el cuerpo estilizado y blanqueado de la mujer indígena, señalada como tal por los “adornos” corporales. Ello sugiere una vez más, como se comentó a propósito de *La Conquista*, la idea de la incorporación/aceptación en la medida que se asemeje al polo dominante. Esto se enfatiza simbólicamente en la posición de Gregorio, quien -de cara a la supuesta Carmela- da la espalda a una mujer indígena menos representada en esta estética blanqueada.

Este imaginario se reitera –con matices de diferencia- en un cuadro sin título de Pedro León (Imagen 7). El demarcador de identidad étnica aquí es una vez más el

accesorio del collar que cuelga en un cuerpo que se extiende sobre el paisaje. En esta imagen el tono blanquecino de la piel empieza a fundirse en los tonos verdosos del paisaje. Este hecho, así como el entorno en que ella yace parecen avanzar un paso a la ligación con lo vernáculo.



Imagen 6

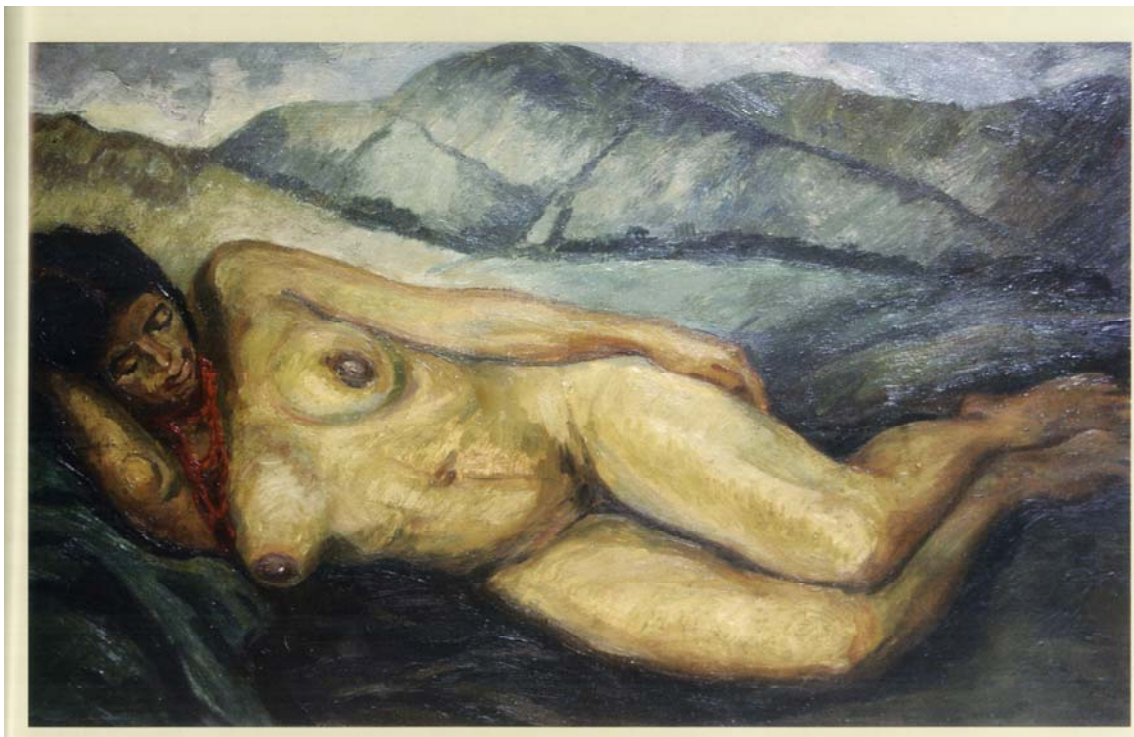


Imagen 7

*Cuerpos explotados en el espacio privado de la hacienda*

Estas construcciones del cuerpo cambian radicalmente al observar la obra *Descanso indio* (1939) (Imagen 8) de Bolívar Mena, enmarcada en el discurso Indigenista. Dicho movimiento, según Grijalva, reaccionó al discurso liberal en tanto evadió idealización y buscó denunciar el drama social: la marginalidad, la exclusión, la explotación (Grijalva 2006: 48; Carrión 2003). En ese sentido, desde una mirada “paternalista” se asume la voz de los indígenas mediante la recurrencia a una imagen del indio empobrecido,

desvalido y deforme. Este despliegue discursivo tiene como “deber ser” la redención del indígena y su incorporación mediante el blanqueamiento y la integración económica en la producción y el consumo (Carrión 2003).

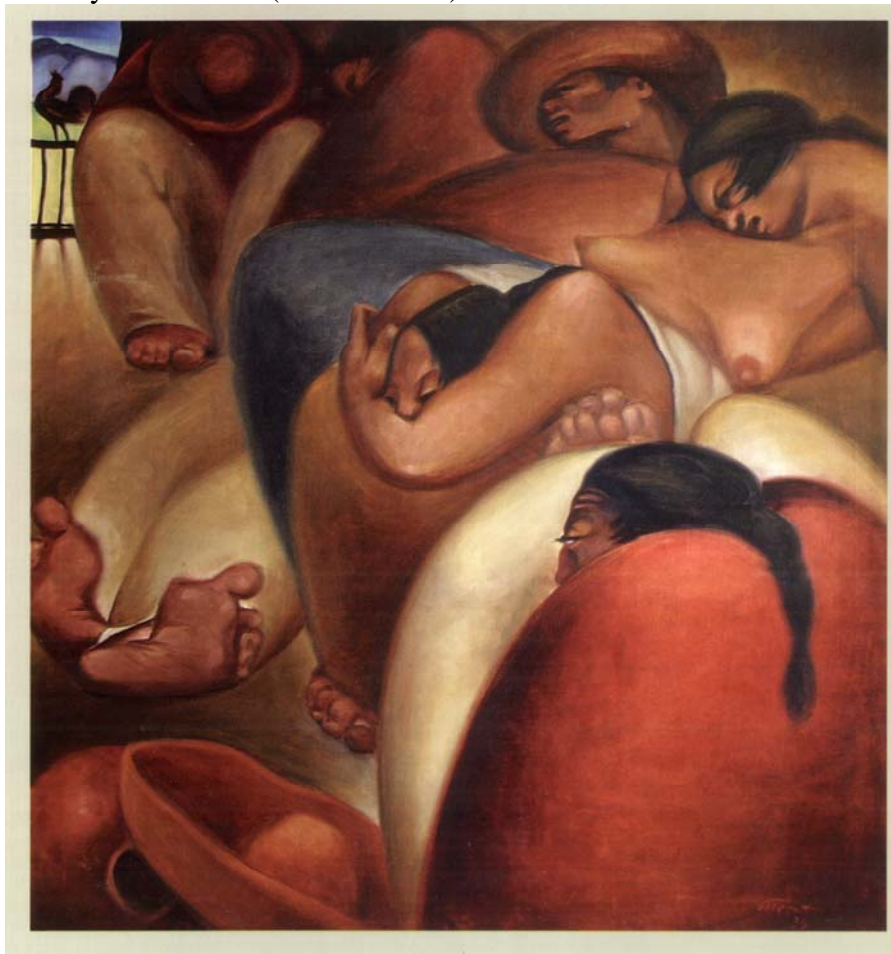


Imagen 8

En esta construcción pictórica de denuncia, que busca la independencia de los modelos europeos, el cuerpo se transforma en un símbolo por antonomasia del dolor, la desfiguración, lo anormal, lo extraño. La deformidad impresa por la mirada mestiza sobre los cuerpos, se evidencia claramente en *Descanso indio* (Imagen 8). En este discurso visual, el hacinamiento y la deformidad de los cuerpos se toman la escena. Aquí, la imagen de un cuerpo idílico de la mujer desaparece, mientras que su pertenencia étnica y su naturaleza femenina queda connotada en virtud de un rasgo biológico: la exhibición de sus pechos grandes y deformes. Esta representación acarrea, además, una construcción sobre el comportamiento sexual de esta población: pues, en el marco del imaginario de discurso social indigenista, el hacinamiento deriva casi como consecuencia directa y natural en la promiscuidad y en la ilegitimidad de los hogares (V Congreso Indigenista Interamericano, 1965). En base a estos aspectos puede entenderse, por ejemplo, las imágenes de los pechos descubiertos. La mención de estos, me permite cerrar el texto con *Los mellizos* (1944) (Imagen 9) de Osvaldo Guayasamín. Dicha obra, en un escenario de colores sombríos, destaca la identidad femenina y la construcción del cuerpo en tanto espacio prolífico de la maternidad, significada tanto por la presencia de los dos niños como –en directa relación– por la exhibición de dos pechos deformados y caídos en la lactancia.



Imagen 9

### Palabras de cierre

A lo largo de este trabajo, las representaciones de los cuerpos indígenas se convirtieron en eje central de reflexión. El paso por las distintas imágenes y sus contextos de producción permite tender un hilo que va desde la construcción y reconstrucción idealizada hasta una suerte de de-contrucción de las corporalidades. En esa medida, el análisis evidenció cómo estos son modelados y cargados de significados a la luz de procesos históricos y culturales específicos.

En esa medida la historia nación los atravesó y cobró vida en ellos. Esa corporalidad sirvió y sirve como un espejo para que la población ecuatoriana se reconozca como uno u otro diferente en/a lo representado.



## **Bibliografía**

- Carrión, Ma. del Carmen (2003) Estigma y nacionalismo. Imágenes del indígena en la pintura de Diógenes Paredes, en *Diógenes Paredes. Maestros del Arte Ecuatoriano 1*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador. Pp. 25-80.
- Grijalva, Ximena (2006) *Plástica y Literatura. Un diálogo en torno al indígena*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Guerrero, Andrés (2000) El proceso de de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquia y transcritura, en Andrés Guerrero (comp.) *Etnicidades*. Quito, Ecuador: FLACSO-Sede Ecuador; ILDIS. Pp. 9-60.
- (1994) Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la “desgraciada raza indígena” a fines del siglo XIX; en Blanca Muratorio (edit.) *Imágenes e imagineros: representación de los indígenas ecuatorianos*. Quito, Ecuador: FLACSO. Pp. 197-252.
- Kogan, Lyuba (1993) Género-cuerpo-texto. Apuntes para una sociología del cuerpo. *Debates en sociología*, 18: 35-51.
- Memorias V Congreso Indigenista Interamericano. Tomo II: Educación, lenguas indígenas y formación de personal. Quito Ecuador. 1965.
- Muratorio, Blanca (1994) Discurso y silencios sobre el indio en la conciencia nacional y Nación, identidad y etnicidad: Imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX, en Blanca Muratorio (edit.) *Imágenes e imagineros: representación de los indígenas ecuatorianos*. Quito, Ecuador: FLACSO. Pp.9-24, 109-196.
- Prieto, Mercedes (2004) *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*. Quito, Ecuador: FLACSO; Abya-Yala.