

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

DESDE LOS ACERVOS BIBLIOGRÁFICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO:

UNA APROXIMACIÓN A OSWALDO GUAYASAMÍN,

PINTOR ECUATORIANO DEL SIGLO XX

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA **ITZEL GARCÍA SANTAMARÍA**

ASESORA: **MTRA. GABRIELA UGALDE GARCÍA**

, CIUDAD UNIVERSITARIA , CD. MX.

DICIEMBRE, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DESDE LOS ACERVOS BIBLIOGRÁFICOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO:
UNA APROXIMACIÓN A OSWALDO GUAYASAMÍN,
PINTOR ECUATORIANO DEL SIGLO XX



AGRADECIMIENTOS

A mi familia. En especial, a mis papás, hermanos e hijo.

A mi asesora de tesis: Mtra. Gabriela Ugalde García.

A mis sinodales: Dr. Miguel Ángel Esquivel Bustamante, Mtro. Víctor Hugo Lozada Illescas, Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez y Dr. Francisco Javier Ramírez Treviño.

A los impulsores y colaboradores del curso de actualización América Latina y el Caribe en el mundo contemporáneo. En particular, al Lic. Roberto Machuca Becerra y a la Dra. Tania Carranza Gaytán.

Gracias, Oswaldo Guayasamín, por las lágrimas, la ira, la ternura, las flores, los paisajes y la memoria.

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
INTRODUCCIÓN	9
I. VIDA Y OBRA DE OSWALDO GUAYASAMÍN	23
1.1. Del dolor a la ternura: nacimiento e infancia	25
1.2. Primeros vuelos: Incursión en las Bellas Artes	30
1.3. El saldo de una guerra: Los niños muertos	34
1.4. Primera etapa	37
1.5. Una sinfonía en tres movimientos: Las grandes series	42
1.5.1. <i>Huacayñán. El Camino del Llanto</i>	43
1.5.1.1. Tema indio	50
1.5.1.2. Tema negro	51
1.5.1.3. Tema mestizo	53
1.5.1.4. Mural <i>Ecuador</i>	55
1.5.1.5. Retratos	57
1.5.2. Interludio	61
1.5.3. <i>La Edad de la Ira</i>	65
1.5.4. <i>Mientras Viva Siempre Te Recuerdo</i>	77
1.6. El legado: instituciones y recintos	83
1.6.1. La Fundación Guayasamín	84
1.6.2. La Capilla del Hombre	85
1.6.3. Casa Guayasamín - La Habana	88
1.7. Una luz encendida: Muerte de Guayasamín	90

II. REVISIÓN DE FUENTES 1968-1978	95
2.1. El '68: atrocidad en las telas y en las calles	99
2.2. Los años setenta: opiniones discrepantes	109
III. REVISIÓN DE FUENTES 1980-1998	137
3.1. Los años ochenta: Guayasamín toma la palabra	141
3.2. Los años noventa: Diversificación de fuentes	153
IV. REVISIÓN DE FUENTES 1999-2014	173
4.1. Homenajes póstumos	178
4.2. Un estudio reciente sobre una serie remota	200
4.3. Otras publicaciones	202
CONCLUSIONES	207
ANEXOS	225
1. Esquema: Posibles acciones en el texto crítico	227
2. Esquema: Materias de lectura y análisis. Interpretación y valoración del texto crítico	228
3. Lista de las publicaciones y comentaristas revisados durante los capítulos II, III y IV, en orden de aparición	229
4. Lista de imágenes, en orden de aparición	236
FUENTES CONSULTADAS	245
ÍNDICE ONOMÁSTICO	255

INTRODUCCIÓN



INTRODUCCIÓN

Hay un lugar creado para que los gritos de la humanidad que busca liberarse hagan repicar las campanas de la conciencia. Ese lugar es la pintura de Oswaldo Guayasamín (Quito, 1919 - Baltimore, 1999). En ella podemos seguir el movimiento del ser humano que durante siglos ha trajinado entre la muerte y la vida, entre el dolor y el alborozo, entre la angustia y la esperanza, entre el silencio fúnebre y los alaridos de miedo, de ira, de protesta.

En el marco del Colegio de Estudios Latinoamericanos (CELA) de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, predomina la consigna de abordar los objetos de estudio desde una perspectiva crítica que vincule las herramientas teórico-metodológicas de las diversas ciencias sociales y las humanidades para generar conocimiento sobre la región. Efectivamente, durante los nueve semestres que duró mi formación como latinoamericanista, pude constatar que la mayor parte de las investigaciones y debates generados en el colegio son permeables ante diferentes campos de conocimiento que enriquecen la construcción de nuevos saberes.

Historia, filosofía, literatura, sociología, antropología, teoría política, economía y otras disciplinas se vinculan para constituir una especie de andamio desde donde la perspectiva del estudiante se amplía. Sin embargo, considero que al momento de definir el tema y los recursos de una investigación, el arte en general –con excepción de la literatura– suele quedar al margen del campo visual del estudiante promedio del CELA, a juzgar por la escasez de tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos que están enfocadas en la estética y el arte, y –de manera particular– en las artes visuales.

En ese sentido, esta tesis titulada *Desde los acervos bibliográficos de la Ciudad de México: una aproximación a Oswaldo Guayasamín, pintor ecuatoriano del siglo XX*, responde no sólo a la inquietud personal –gestada a partir de una experiencia sensible y emotiva– de adentrarme en la vida y obra del pintor ecuatoriano, sino también a la necesidad de convocar a los compañeros latinoamericanistas a sentir y pensar el arte como elemento constitutivo de nuestro quehacer. Precisamos aproximarnos a las obras, a la

crítica, a la historia y a la teoría del arte, apreciarlas, contextualizarlas, estudiarlas, interpretarlas, cuestionarlas e incorporarlas al conjunto de medios que favorecen la comprensión de América Latina.

Oswaldo Guayasamín apareció en mi vida en el año 2005, cuando cursaba la asignatura Historia del arte latinoamericano, época contemporánea, impartida por la Maestra Gabriela Ugalde, quien después de presentar el programa nos preguntó si deseábamos enriquecer el contenido del mismo. Un compañero sugirió incluir algo acerca de Guayasamín, su propuesta fue aceptada. Esa fue la primera vez que escuché aquel nombre.

Semanas después tuvo lugar la clase dedicada a dicho pintor, tan desconocido por mí. La exposición a cargo de la profesora Ugalde rebasó mis expectativas y despertó mi curiosidad. Así que ese mismo día, al terminar la clase, acudí a la biblioteca de la facultad. Me movía el deseo de conocer más. La búsqueda en la base de datos arrojó sólo una coincidencia: el libro *El tiempo que me ha tocado vivir*. Esos fueron mis primeros acercamientos a su obra, por medio de reproducciones a escala que alcanzaron para provocar mi primer estremecimiento. Después, con la lectura del episodio en el que narra su temprana ruptura con Dios, el impacto aumentó.

En aquellos días, que hoy parecen tan lejanos, no imaginaba que –diez años después– elegiría a Guayasamín para protagonizar mi tesis de licenciatura. Hice esa elección hace tres años, cuando mi interés por la pintura latinoamericana iba en aumento. Ya no bastaba con acudir a un museo o abrir un libro o una página electrónica y ver imágenes. Deseaba entenderlas, descubrir su esencia, comprender la intencionalidad del pintor y conocer su contexto. Así que pensé que el proceso que estaba por comenzar sería un buen ejercicio de investigación que me permitiría cimentar mi percepción sobre Guayasamín y aportar una especie de guía para todo aquel interesado en estudiarlo.

El procedimiento ideal para aproximarse a la obra de un pintor supone el encuentro «en vivo» con ésta. Por lo tanto, era preciso que yo viajara a Ecuador para llevar a cabo ese tipo de acercamiento, pero no contaba con los recursos para hacerlo. Ese fue el primer obstáculo. Si quería cumplir con mi cometido tenía que descubrir algunas alternativas. El primer paso fue identificar los medios disponibles. Internet y las bibliotecas de la Ciudad de México estaban a mi alcance. Entonces decidí explotar esas vías para conocer el trabajo de Oswaldo Guayasamín.

Internet constituye una fuente de información muy importante. A través de las páginas electrónicas de organismos e instituciones relacionados con la vida y obra de Oswaldo encontré imágenes, artículos de revistas, testimonios, entrevistas y videos que aportan solidez a su biografía. Hay que mencionar, además, que internet resultó muy útil para obtener datos acerca de los críticos de la obra de Guayasamín.

Por lo que se refiere a las bibliotecas, resultaron provechosas la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, CENART; la biblioteca de la Escuela de Arte Teatral, CENART; la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), UNAM; el Centro de Documentación Prof. José Ma. Natividad Correa Toca, de la Facultad de Artes y Diseño (FAD), UNAM; la Biblioteca de Posgrado de la FAD, en la Antigua Academia de San Carlos; la Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), UNAM; la Biblioteca Central (BC), UNAM; la Biblioteca Simón Bolívar, del Centro de Investigaciones sobre América Latina y El Caribe (CIALC), UNAM; el acervo del anexo de la Dirección General de Bibliotecas (DGB), UNAM; el Departamento de Información y Documentación (DIyD) del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH), UNAM; las bibliotecas de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), planteles Xochimilco e Iztapalapa; el Centro de Documentación y Biblioteca del Museo de Arte Moderno (MAM); la biblioteca de la embajada de Ecuador en México y la Biblioteca Vasconcelos.

Dichos acervos bibliográficos contienen catálogos, monografías, entrevistas, discursos, poemas, artículos, videos, cronologías y semblanzas biográficas cuyos autores son diversos. Los escritores Pablo Neruda (Chile), Miguel Ángel Asturias (Guatemala), José María Arguedas (Perú), Jorge Enrique Adoum (Ecuador) y Manuel Felipe Rugeles (Venezuela); el filósofo Leopoldo Zea (México); los críticos de arte Jacques Lassaigne

(Francia), José Marín-Medina y José Camón Aznar (España), así como Marta Traba (Argentina); el pintor Renato Guttuso (Italia); el cantante Alberto Cortez (Argentina) y los expresidentes Fidel Castro (Cuba), Rodrigo Borja y Gustavo Noboa (Ecuador), y François Mitterrand (Francia) forman parte del conjunto polifacético de personajes que se han pronunciado en torno a Oswaldo Guayasamín. Sus palabras son la materia prima de este trabajo.

Por supuesto que las fuentes antes mencionadas no igualan el valor de una relación directa con la obra. Soy consciente de los insalvables límites y desventajas de trabajar a partir de reproducciones difundidas en catálogos, monografías, revistas y medios electrónicos. Sin embargo, las imágenes ahí asentadas adquieren un valor notable cuando la distancia impide la contemplación en vivo. Algo semejante ocurre con la crítica de arte. Por medio de ésta es posible introducirnos a determinada obra. En las bibliotecas de la Ciudad de México hallé textos muy variados: críticos, poéticos, elogiosos, casi hagiográficos, protocolarios, etcétera. Ese conjunto heterogéneo de escritos e imágenes fue bastante adecuado para perseverar en mi empeño de acercarme a la vida, pensamiento y obra de Guayasamín a pesar de la distancia kilométrica.

Conforme avancé en la lectura de las fuentes disponibles comencé a identificar las características de cada texto. Poco a poco dejé de considerar a la crítica sólo como instrumento o medio y comencé a enfocarla como objeto de estudio.

Mis objetivos iniciales eran construir una biografía de Oswaldo Guayasamín y una reseña sobre su obra primordial, desde los acervos bibliográficos de la Ciudad de México. Deseo subrayar que en ningún momento abandoné esos objetivos, los cuales se ven realizados en el capítulo I de este trabajo, pero mi campo de interés se amplió. Vislumbré que el proceso de investigación en curso permitía alcances mayores. Surgió un nuevo objetivo: mostrar cuál ha sido la recepción de la obra de Guayasamín, qué personajes lo han estudiado, quiénes han vertido sus opiniones sobre el pintor de manera pública, desde que posición se han pronunciado, en qué contexto, con qué intenciones, para qué público,

cuáles son las constantes y los vacíos, así como los conceptos, procedimientos y lugares comunes.

A partir de este segundo objetivo se definió la tesis que aquí presento: La crítica de arte sobre la obra de Guayasamín, hallada dentro de los acervos bibliográficos de la Ciudad de México, está compuesta por textos heterogéneos que tocan diversos aspectos de su vida y que –en conjunto– ayudan a tener una idea más clara tanto de su trayectoria como de su obra.

Para dar fundamento teórico a la cuestión de la crítica de arte recurro a Juan Acha Valdiviezo (1916-1995). Este teórico del arte y la estética en América Latina concibe la crítica de arte de la siguiente manera:

Acostumbrados al pensamiento occidental casi siempre oficialista, algunas personas se limitan al producto y denominan crítica a ese texto que aparece en los periódicos, en revistas especializadas o en la televisión. Otros únicamente tienen ojos para su producción o actividad, conceptuándola como un proceso judicial que el crítico lleva a cabo en el artista para señalarle los méritos y defectos de sus obras. Otras más, reducen su noción al productor: por lo regular, identifican al crítico con un juez imaginario que emite veredictos inapelables.

Para nosotros, la crítica de arte no es ni un trabajo simple ni una sola persona ni tampoco un producto; constituye un fenómeno sociocultural porque no ha existido siempre ni ha brotado en todas partes.¹

Acha identifica el origen de la crítica de arte en Occidente, hacia la mitad del siglo XVIII. Además, describe el proceso de cambio que, como fenómeno sociocultural, la crítica ha experimentado a través del tiempo hasta llegar a la segunda mitad del siglo XX, cuando «deja de ser una rama de la literatura para serlo de la sociología».² A partir de entonces el énfasis recae en los aspectos conceptuales de la obra de arte.

¹ Juan Acha, *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*, México, Editorial Trillas, 1992, p. 12.

² *Ibid.* p. 61.

Asimismo, Acha especifica las dos características más visibles de la crítica especializada: «criticar públicamente obras de arte y que éstas sean recién nacidas»³ con el fin de «producir un texto público destinado a los productores (autores), distribuidores (museógrafos) y consumidores (aficionados) de dichas obras».⁴ El autor afirma que esa es la principal tarea del crítico. Menciona, además, otras cuatro tareas que cito a continuación:

2. La segunda tarea del crítico consiste en difundir en el ámbito artístico local los conocimientos artísticos producidos recientemente fuera del país, mientras él mismo los aplica en renovar sus actividades críticas.

3. La tercera tarea del crítico es detectar los procesos, fuerzas sociales y culturales de su país, para darlas a conocer a los interesados en el arte y para, consecuentemente, cambiar el curso de sus prácticas, incluyendo las del propio crítico.

4. La cuarta tarea del crítico es promover la pluralidad artística en el ámbito local.

5. La última tarea del crítico consiste en hacer de su profesión una actividad productora de teorías en sus textos públicos.

Esta tarea constituye una invitación para que el crítico se transforme en teórico del arte.⁵

De acuerdo con Acha, el texto es el fruto de la crítica y su función es informar, describir, cualificar y argumentar de manera objetiva para enseñar a leer, interpretar y valorar la obra.⁶

Con respecto al proceso y las características de la crítica de arte en América Latina, Acha narra que hacia 1850 surgió la crítica de espíritu poético. Después, durante la década de 1930, arribaron algunos críticos profesionales de origen europeo. Así, por ejemplo, el alemán Paul Westheim se exilió en México tras haber pasado por Francia y España, escapando del nazismo. Sin embargo, los críticos profesionales sólo figuraban como contadas excepciones en el mapa latinoamericano, dominado por la crítica poética. A mediados del siglo XX se manifestaron sucesivamente algunos exponentes de «la crítica

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, pp. 64-66.

⁶ *Ibid.*, pp. 94-106.

apoyada en la historia del arte, la formalista (Romero Brest), la sociológica (Mario Pedrosa) y la conceptual (Ferreira Gullar); esta última respaldada por la teoría del arte».⁷

En este punto, quiero conceder un espacio a las palabras de Jorge Romero Brest. En 1948, el crítico argentino fundó la revista *Ver y Estimar*. En su primer número exteriorizó su posición como crítico de arte:

Entendemos que la crítica, sin olvidar las reacciones sensibles y el juego de la imaginación, debe enriquecerse por sus fundamentos teóricos y por su modo inteligente de explorar la realidad; lo que no significa en modo alguno que la concibamos como una fría estructura de ideas. La dimensión de lo sensible y lo sentimental se ha de integrar en la dimensión del pensamiento, so pena de que el juicio se desvanezca en una caótica sucesión de imágenes verbales.⁸

Dos años después, el filósofo mexicano Samuel Ramos señaló los rasgos que distinguen al texto crítico de otras realizaciones literarias:

Para que un ensayo sobre una obra artística merezca el título de crítica, debe asumir una actitud de exégesis y valoración y pronunciarse judicativamente sobre los diversos aspectos estéticos, históricos, personales, sociales, etc., de la obra considerada.

La crítica de arte no es una actividad superflua, sino una función que obedece a necesidades imprescindibles de la vida artística y de la cultura en general [...] El espectador [...] sale ganando con el auxilio de la crítica [...] advertirá que su comprensión se afina, enriquece sus impresiones e intensifica sus emociones estéticas.⁹

Las observaciones de Romero Brest y Ramos son exhortaciones dirigidas a los críticos de arte para que su trabajo no se reduzca a la producción de textos literarios, sino que éstos también sean capaces de transmitir conocimientos y traducir la obra de arte en

⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁸ Jorge Romero Brest fijó su posición como crítico de arte en la revista *Ver y Estimar* (No. 1), 1948, recuperado de Jorge Romero Brest, «A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo», Buenos Aires, 1972. En línea. Disponible en DE: <<http://archivoromerobrest.com.ar/indice/autobiografia.htm/>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

⁹ Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1950, pp. 85 y 86.

pensamientos y conceptos. Ambos se pronunciaron a mediados del siglo xx, cuando la necesidad de integrar la crítica con la razón empezó a hacerse notoria en la región.

Una década más tarde, en 1961 se publicó *La pintura nueva en América Latina* de Marta Traba. Ese fue «el primer enfoque de nuestro arte en conjunto escrito por una latinoamericana».¹⁰

Según Acha, en los años setenta comenzó a ser menester complementar la crítica poética con la científica. Sin embargo, aquella, con su larga trayectoria y su abundante producción, conservó su predominio en casi toda la región. Sirva de ejemplo el caso mexicano, donde la crítica de carácter literario reinó durante todo el siglo xx y alcanzó grandes alturas a través de exponentes como Luis Cardoza y Aragón, Juan García Ponce y Octavio Paz.

Finalmente, para redondear los valiosos aportes de Juan Acha, remito al lector al anexo que se halla al final de esta tesis, donde reproduzco un par de esquemas. En el primero, Acha nos muestra las posibles acciones en el texto crítico, mientras que el segundo hace visible las posibles materias de análisis de la crítica profesional y sus diferencias con la crítica poética.

Una vez provista del apoyo teórico sobre las características de la crítica de arte, comencé a analizar los textos que obtuve en las bibliotecas de la Ciudad de México. Encontré que la crítica de arte especializada producida en torno a Oswaldo Guayasamín es mínima. Muy pocos escritos pueden presentarse, afanosamente, dentro de esa categoría. Por consiguiente, en los capítulos II, III y IV de esta tesis planteo una revisión de fuentes, un informe crítico de los textos que encontré acerca de Guayasamín, y no un análisis de la crítica.

La concurrencia de comentaristas que empujados por móviles heterogéneos dedicaron algunas de sus letras al pintor ecuatoriano asiste aquí al encuentro de sus interpretaciones, que oscilan desde la desmesura subjetivista –a veces acompañada de un intento tímido de análisis iconológico e iconográfico– hasta la absoluta frivolidad con la que algunos autores abordan el asunto.

¹⁰ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1994, p. 161.

En el **capítulo I** trazo un perfil de Oswaldo Guayasamín con base en los eventos relevantes de su vida personal y de su tiempo, expongo los acontecimientos históricos y vivencias íntimas que fueron decisivos en la definición de su obra, destaco las cualidades y repercusiones de su producción artística y señalo los canales por los que su obra circula para llegar al espectador.

No me propuse hacer crítica de arte porque no estoy calificada para ello. Coincido con Samuel Ramos en que «el crítico debe reunir un cierto número de capacidades que lo coloca muy por encima del simple espectador».¹¹ Asimismo suscribo la opinión de Adolfo Sánchez Vázquez en el sentido de que «toda crítica tiene como premisa una relación viva, directa, con la obra»¹² y yo no la tengo. Ese inconveniente me impide atenerme a lo plástico de manera específica. Entonces, mi acercamiento a los colores, las proporciones, la luz y otros elementos ha sido posible a través de los ojos de los comentaristas que estudié, quienes comparten esa información. Las reproducciones de la obra de Guayasamín, a su vez, han resultado útiles para comprobar los temas y las figuras. En el capítulo I el lector encontrará algunas reproducciones de la obra de Guayasamín, pero no encontrará un análisis iconográfico de las mismas.

Por otra parte, la exposición crítica del material que obtuve sigue un orden cronológico y abarca el periodo comprendido entre 1968 y 2014. Dentro de ese lapso establecí dos cortes, dando lugar a tres fases que describo y cualifico en los capítulos II, III y IV.

En el **capítulo II** estudio ocho ediciones producidas en un lapso de diez años: 1968-1978. Dentro de ese periodo encontré en cinco catálogos de exposiciones artísticas (dos colectivas y tres individuales), dos libros monográficos y un poemario. En estos materiales hay pocas menciones a su primera etapa plástica –previa a la producción de las grandes series–, algunas referencias a *Huacayñán* y numerosas reflexiones en torno a *La Edad de la Ira*. Entre los veintitrés autores que emitieron su opinión durante aquellos años hay partidarios y detractores de Guayasamín. Es natural entonces toparnos con aplausos y vituperios, elogios y duras críticas. Al terminar el segundo capítulo habré agotado el 30.78% de todo el material que obtuve de quince bibliotecas en la Ciudad de México.

¹¹ Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1950, p. 84.

¹² Adolfo Sánchez Vázquez, «De la crítica de arte a la crítica del arte» (1980) en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 208.

De 1978 salto hasta 1980, pues no hallé ningún escrito de 1979. En el **capítulo III** reuní el material elaborado entre 1980 y 1998. A lo largo de ese período de dieciocho años desciende hasta nuestro alcance el pensamiento de dieciséis personajes, reunido en doce publicaciones. Lo distintivo de este apartado con respecto al anterior es que se presenta, enérgico y vigoroso, el mismísimo Oswaldo Guayasamín, quien con palabras desbordantes de emoción expresa sus inquietudes, su zozobra, sus reclamos, su identidad, sus valores, sus contradicciones, su esperanza, sus creencias, utopías y su amor por la humanidad. Su cosmovisión aterriza en discursos, historias, entrevistas y antologías de su obra, con aforismos y declaraciones que desmenuzamos y comentamos con particular interés. Además pasan bajo mi lupa un artículo de revista, un catálogo de grabados y el catálogo de una subasta de arte latinoamericano. En este último, la obra se presenta como mercancía, dotada de un valor de cambio, como suele suceder en las sociedades burguesas propias del modo de producción capitalista.

Algunos autores se deslizan por series nuevas en aquella época, como *Mientras viva siempre te recuerdo* y *El Nuevo Mundo que a España dio Colón*. Las doce ediciones que constituyen el tercer capítulo representan 46.15% del conjunto de obras halladas en los acervos bibliográficos visitados. Por consiguiente, al alcanzar la orilla final de ese apartado habré analizado el 76.93% de mis fuentes bibliográficas.

El **capítulo IV** abarca quince años: 1999-2014. En éste se despliegan seis ediciones: tres antologías, dos catálogos de exposiciones artísticas (una colectiva y una individual) y un artículo de corte académico, que comparten la característica de haber sido producidos después del fallecimiento de Guayasamín. En ese cuerpo de escritos se articulan los aportes de algunos autores incluidos en los capítulos previos, pero también colaboran otras personas cercanas a Oswaldo, quienes ofrecieron sus palabras a manera de testimonio acerca de la grandeza del pintor ecuatoriano. El conjunto de más de cuarenta notas que examino en el cuarto capítulo representa el 23.07% del total de la bibliografía sometida a estudio en esta tesis. Por lo tanto, sumando su contenido al de los dos capítulos previos, la revisión y el análisis de fuentes quedan completados.

En síntesis, en los **capítulos II, III y IV** reseño desde una perspectiva crítica las veintiséis publicaciones que obtuve en las bibliotecas de la capital mexicana. Realizo un análisis de los textos donde mi objeto de estudio no es Guayasamín en sí, sino los escritos

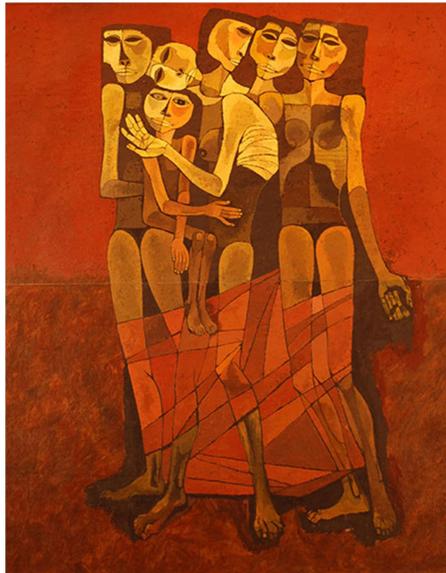
que me ayudan a reconstruirlo. De ese modo, en los capítulos II, III y IV sustento la tesis enunciada. La biografía de Guayasamín que presento en el **capítulo I** ratifica la posibilidad de colocarnos en una posición más cercana a pesar de las lagunas de la crítica de arte y de los límites impuestos por la distancia.

La siguiente biografía proporciona datos nuevos, información que no había sido vertida sobre papel. Además aporta una reinterpretación de datos obtenidos de otras fuentes, los ordena y los conecta dando como resultado un panorama mucho más incluyente que los preexistentes. La información reunida a continuación nunca antes había sido presentada en conjunto, se hallaba desarticulada. La novedad de mi enfoque radica en la multidisciplinariedad, desde la cual vinculo los frutos recogidos de las distintas ramas del conocimiento, dotándolos de un sentido humanístico.

Así, este trabajo se suma al realizado por sus biógrafos oficiales –José Camón Aznar y Jorge Enrique Adoum– para contribuir a la comprensión del pintor, quien fue admirador de Pablo Ruiz Picasso y de José Clemente Orozco, cuya influencia se percibe en su obra adulta, la cual lo encumbró como máximo representante del expresionismo en Ecuador, ícono del realismo social latinoamericano, y –en el ámbito del arte universal– renovador del realismo al encarrilarse en la esencia –y no en la apariencia– de la realidad.

Es importante estudiarlo porque hace falta llenar vacíos, aclarar ambigüedades y profundizar en lo que es trascendente de su legado pictórico. La vigencia de ese legado se arraiga, sobre todo, en su mensaje social. La pintura es tan actual como los motivos que el creador tuvo para obrar. En este mundo azotado por la violencia y atravesado por brechas sociales la fuerza del poder representativo y evocativo de Guayasamín no se agota: empuja al espectador a ver y sentir la realidad con la humanidad a flor de piel.

CAPÍTULO I
VIDA Y OBRA DE OSWALDO GUAYASAMÍN



I. VIDA Y OBRA DE OSWALDO GUAYASAMÍN

1.1. Del dolor a la ternura: nacimiento e infancia

Oswaldo Guayasamín Calero, el primogénito de una pareja que engendró diez hijos, nació en Quito, Ecuador, el 6 de julio de 1919 y murió el 10 de marzo de 1999 en Baltimore, Estados Unidos. «Nací tan feo, con pelos en la nariz y todo eso, que mi abuelita me cogió y me metió en un grifo de agua helada. Ni siquiera cuando nací me dieron buena atención»,¹³ comentó Guayasamín durante una charla para un programa de televisión.

Su infancia transcurrió marcada por la penuria económica. Siempre que traía esa etapa a su memoria, los recuerdos parecían atravesar un cerco puntiagudo. «Yo era el mayor de diez hijos. Vivíamos en un pequeño cuartucho, todos, unos encima de otros, toda la ropa colgada en las paredes con clavos. Una cosa muy, muy amarga»,¹⁴ platicó en una ocasión. Por otro lado, su entrañable amigo, el escritor Jorge Enrique Adoum, completa el panorama de la pobre vivienda: «Dormía bajo una escalera de madera, en un hueco que se inundaba con las lluvias».¹⁵

Su padre, José Miguel Guayasamín Corredores –quien fue carpintero, mecánico, tractorista, camionero y taxista– solía estar alejado del hogar, en el cual sólo aparecía cada dos o tres meses. En esas apariciones, se ensañaba con Oswaldo: «Me daba unas palizas prácticamente cada día con un fuste en la espalda, en lo que estaba dormido, levantaba la cobija y me pegaba y me gritaba»,¹⁶ narra el pintor. Además, se sabe que le rompía sus apuntes de dibujo y pintura.

La severidad de Don Miguel era muy difícil de tolerar; sin embargo, la gélida relación persistió a través del tiempo. A pesar del alejamiento entre ambos, el vínculo nunca llegó a romperse; e incluso, a medida que la vida de su padre se consumía, la distancia que los separaba se acortaba, de modo que se produjo una muda compañía paterno-filial. Así lo

¹³ Freddy Ehlers (dir.), «Retrato de Guayasamín», [1 videocasete VHS, son., col. ½ plg.], Quito, La televisión, (Programa de televisión), sin fecha.

¹⁴ Alfredo “Che” Vera (prod.), «Oswaldo Guayasamín, homenaje póstumo - telesUR». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tbd2SdZActg>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

¹⁵ Jorge Enrique Adoum, «Guayasamín», en González Torres, Rodrigo (pról.), *Guayasamín Viña 94*, Centro Cultural de Viña del Mar, del 4 al 28 de febrero de 1994, Viña del Mar, La Nación, 1994.

¹⁶ Freddy Ehlers (dir.), «Retrato de Guayasamín», [1 videocasete VHS, son., col. ½ plg.], Quito, La televisión, (Programa de televisión), sin fecha.

cuenta el pintor: «Mi padre era un hombre duro y definido, de látigo en la madrugada. Sus últimos años estuvimos muy juntos, pero en silencio. Creo que no nos entendimos».¹⁷



Retrato de mi Padre (Miguel Guayasamín),
1943, óleo sobre tela, 92 x 65 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/retrados/177-retrato-de-mi-padre-miguel-guayasamin-1943>

La dureza y los agravios perseguían a Oswaldo más allá de su hogar. Baste como ejemplo la soledad que cargaba en la escuela. «Por llamarme Guayasamín los niños no jugaban conmigo en los recreos; entonces mis recreos era sentarme en un rincón del patio, ver jugar a los demás porque los chicos no querían jugar con “el indio Guayasamín”».¹⁸ Ese episodio de marginación nos remite varios siglos atrás en la historia de Ecuador, donde se impuso una fuerte discriminación hacia los indígenas, llegando al grado de cuestionar su humanidad, tras la confluencia de los conquistadores europeos. Los compañeros de Guayasamín, niños como él, renovaban con su desdén la vigencia de prejuicios con casi cuatrocientos años de existencia. Si su apellido era de origen quechua, entonces era un indio; «si era indio, entonces era inferior». Bajo ese criterio, Guayasamín solía ser blanco de discriminación. Claudio Malo captura en las siguientes líneas la situación de menosprecio que enfrentaban los indígenas ecuatorianos:

La más dolorosa e irritante de las discriminaciones es la psicológica; blancos y mestizos han desarrollado frente al indio actitudes de rechazo y desprecio, al margen de cualquier

¹⁷ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

¹⁸ *Ibid.*

explicación racional o consideración moral. La palabra indio se ha convertido para grandes sectores de no indios en insulto cargado de agresividad y desprecio.¹⁹

Pero la desdicha tenía fronteras. Había un lugar donde el niño se sentía a salvo de todo daño: el regazo materno. El recuerdo de su madre Dolores Calero siempre aparece rodeado por un halo de ternura. Ella era una mujer amorosa, quien una ocasión, cuando Oswaldo tenía apenas seis años de edad, le prestó leche de sus pechos para aclarar el color de una acuarela que el pequeño realizaba. En el testimonio escrito de sus vivencias, impresas con motivo de una exposición en el Centro Cultural Viña del Mar, en 1994, Guayasamín declara que en aquella ocasión intentaba pintar el cielo rojizo de las tempestades andinas; sin embargo, en el video *Retrato de Guayasamín*, lo escuchamos decir que era una tarjeta postal del Castillo de Sant'Angelo –ubicado en Roma– lo que trataba de reproducir a una escala mayor. De cualquier manera, Guayasamín afirma que ese es el recuerdo más inmenso de su vida y que lo tiene presente cada que pinta un cuadro. Así es como nos cuenta ese episodio:

Recuerdo que de niño trataba de copiar un cielo rojizo, tormentoso. Seguramente no podía darle luminosidad y mi madre que entendía mi angustia, sacó en un platito de barro un poco de leche de su seno y me la dio, para ver si mezclando su esencia con mis colores, alcanzaba la luz. Mi madre era como el pan recién salido del horno. Me dio las dos vidas que tengo. Era y sigue siendo una tierna poesía.²⁰

Ese es un ejemplo del gusto por el dibujo y la pintura que Oswaldo tuvo desde la infancia y que le trajo algunas adversidades: sucesivamente lo expulsaron de varias escuelas por dibujar caricaturas de maestros y compañeros. Su hija Verence Guayasamín Monteverde concibe esas caricaturas como el testimonio más remoto de la vocación artística de su padre; veamos lo que menciona en tono jovial:

Empezó de niño. Las primeras obras de él que tenemos debe ser cuando él estaba en 4º grado

¹⁹ Claudio Malo, «Estudio introductorio», en Rosa Albuja y Azucena Felicita (comps.), *Pensamiento indigenista del Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, p. 17.

²⁰ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

tal vez de la escuela, o sea cuando tenía ocho años, nueve años. Hacía caricaturas de los profesores. Y tenemos un dibujo que es una maravilla, es una caricatura del profesor y, abajo de eso, algo que el profesor le mandó a hacer porque se estaba portando mal, que dice: «soy inculto, soy inculto, soy inculto»; es decir, le mandaron un castigo de poner «soy inculto» tal vez cincuenta veces.²¹

Por otra parte, Maruja Monteverde –primera esposa de Guayasamín– platica con voz rebosante de amor: «Él nació sabiendo pintar. Hacía el deber y abajo le hacía la caricatura al profesor. Hacía el deber y debajo un dibujo. En cada página él hacía un dibujo».²² Pero esa no era la única manifestación de su talento, Oswaldo aprovechaba toda ocasión para poner en práctica sus capacidades artísticas. A la edad de diez años, en el contexto de la crisis económica mundial de 1929, ganaba algo de dinero gracias a la venta de pequeños cuadros «a los pocos turistas que por entonces llegaban a Quito»,²³ además de pintar y renovar los carteles de muestra para una tienda de dulces que tenía su mamá.

De alguna manera, Doña Dolores proporcionaba el aliento para que el niño se entregara a lo que más le gustaba. Muchos años después, la recordaría como «una mujer que trabajó brutalmente y murió a los treinta y cuatro años de edad de tanto trabajar [...] ella cocinaba, lavaba, tenía un pequeño negocito, hacía dulces en unas pailas que le quemaron su estómago».²⁴ Mantenían una relación estrecha y cálida, así que cuando ella falleció, el joven aprendiz de pintor sufrió uno de los golpes más fuertes de su vida. Pero con el paso del tiempo el luto se tornó un estímulo artístico, pues de su pesar surgieron obras inspiradas en su madre. Guayasamín contaba entonces con diecisiete años de edad.

Décadas más tarde, entre 1988 y 1999, pintó su última serie nombrada *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo, una evocación a las madres del mundo*. También es conocida como *La Edad de la Ternura*, está compuesta por más de un centenar de cuadros y es un homenaje de amor a su madre y a todas las madres del mundo.

²¹ Paco Salvador Moral, «Vivencias Fundación Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=99jA8swZazU>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

²² Alfredo “Che” Vera (prod.), «Oswaldo Guayasamín, homenaje póstumo - telesUR». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tbd2SdZActg>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

²³ José Marín-Medina, *Pintura y universo de Oswaldo Guayasamín*, en Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997, p. 6.

²⁴ Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert, «De cerca – Oswaldo Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=y8kHOAeYg70>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

En sus memorias también conservó un espacio especial dedicado a sus abuelos. Por ejemplo, a su abuela paterna la recuerda de la siguiente manera:

Mi abuela paterna se llamaba Zoila Corredores y era curandera. Recuerdo claramente en mi niñez, a mi abuela tratando con montones de enfermos que venían de todas partes para ser curados con hierbas, sabios consejos, movimientos de manos y rezos; que eran a la vez un poco de brujería y un tipo de medicina. Ahora se conoce que todo esto fue parte de una medicina sustancial en el mundo antiguo de América. Que sigue siendo hasta ahora medicina de primer orden.²⁵

Sus abuelos eran personas humildes. En esas raíces relativamente inmediatas se halla la sencillez de su origen. Guayasamín evocó en diversas ocasiones, con palabras modestas pero exclusivas, las remembranzas que guarda de sus ascendientes. Por ejemplo, a su abuelo lo define como «un hombre con un sentido cromático muy vivo».²⁶ A Ramos un espacio más a sus palabras:

Mi abuelo era un hombre lleno de colores, usaba ponchos verdes, rojos. El recuerdo más claro que tengo es haberlo encontrado sobre un montón de barro, descalzo y con el pantalón arremangado haciendo adobes, para el cerramiento de su terreno, creo.

Era organista, tenía un melodio en su casa, y cada sábado, cada domingo, me sentaba respetuoso a escucharlo. Era organista de la iglesia de Sangolquí.

También lo recuerdo llegando a caballo, después de una larga jornada, trayéndome un sombrero verde, de un verde muy fuerte, que no me gustaba usar.

Así era mi abuelo, un indio capaz de tocar por nota el melodio, con habilidad fantástica; de hacer sus propios adobes; con sus propios pies y de darme colores tan fuertes, en un sombrero pequeño.²⁷

Con lo expuesto hasta aquí, comprendemos que, desde sus primeros años, la vida de Oswaldo se caracterizó por los vaivenes de una existencia dual. El niño se tambaleó

²⁵ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

²⁶ Oswaldo Guayasamín, *Vivencias*, en Rodrigo González Torres (pról.), *Guayasamín Viña 94*, Centro Cultural de Viña del Mar, del 4 al 28 de febrero de 1994, Viña del Mar, La Nación, 1994.

²⁷ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

continuamente entre la aspereza del padre y la delicadeza de la madre; entre el repudio de sus compañeros y el cobijo materno; entre la incomprensión de sus profesores y la benevolencia de Doña Dolores; entre la rudeza con que fue recibido por su abuela al nacer y la dulzura que recibía de su progenitora; entre la penuria económica familiar y la eventual generosidad de su abuelo, igualmente modesto, pero rico en colores. Dolores Calero sembró en su hijo la primera semilla de esperanza, el optimismo, la fe y la seguridad de que, en oposición a la fatalidad, otro mundo es posible.

1.2. Primeros vuelos: Incursión en las Bellas Artes

José Luis Tamayo, del Partido Liberal Radical Ecuatoriano, asumió la presidencia de Ecuador el 1 de septiembre de 1920, en medio de una inclemente crisis económica. El precio y la producción del cacao se desplomaron, el sucre se devaluó, hubo inflación y el poder adquisitivo se vino abajo. Aquellas vicisitudes desembocaron en un estado de desasosiego social a nivel nacional.

A lo largo de esa década, la clase trabajadora ecuatoriana se puso de pie y en movimiento. En Guayaquil, los trabajadores ferroviarios fueron los primeros en levantarse. Exigían el pago de los salarios retenidos. Enseguida recibieron el apoyo de otros gremios. La Federación Nacional de Trabajadores del Ecuador (FRNT) convocó a una huelga general. Las luces se apagaron, el agua no fluyó más, el transporte público detuvo su marcha. El pueblo estaba unido, pero la respuesta que obtuvieron a su exigencia de mejores condiciones laborales fue el uso de la fuerza pública: el 15 de noviembre de 1922 tuvo lugar una brutal masacre obrera. Ese mismo año fue publicado el libro *El indio ecuatoriano*, de Pío Jaramillo Alvarado, que trata sobre la lacerante situación de los indígenas de esa nación.

Pocos años después, «jóvenes oficiales del ejército [...] tomaron el poder el 9 de julio de 1925, con golpe unánime, al que se adhirieron intelectuales y proletariado. Hacían –dijeron los oficiales– una “revolución” que “perseguía la igualdad de todos y la protección

del hombre proletario”»;²⁸ sin embargo, el régimen económico, la estructura social y las relaciones de poder no fueron modificados radicalmente, de modo que los trabajadores no resultaron favorecidos.

En 1926 fue fundado el Partido Socialista Ecuatoriano, y en 1927 el Partido Comunista. Ambas entidades aglutinaron posteriormente a gran cantidad de artistas identificados con el realismo social, quienes cobraron auge a mediados del siglo XX.²⁹ Por otro lado, hacia 1929, ocurrió otra masacre, esta vez en contra de los trabajadores del campo, quienes alzaron su voz en reclamo por el despojo de sus tierras y la violencia que padecían de manos de poderosos hacendados.

Influidas por esos acontecimientos, las expresiones artísticas en Ecuador experimentaron ciertos cambios. La literatura se tornó acusadora y de protesta, haciendo constar el descontento ante las diversas formas de explotación humana que sufrían los indígenas y otros sectores oprimidos. Así, por ejemplo, Jorge Icaza Coronel escribió la novela *Huasipungo* (1934), inscrita dentro del realismo social, donde denuncia el atroz tormento que vivían los indígenas.

Entre los pintores también crecía la disconformidad por los atropellos contra las masas populares. En aquella época, predominaba en Ecuador la «generación precursora» conformada por Pedro León (1895-1956), Manuel Rendón Seminario (1894-1980) y Camilo Egas (1889-1962), entre otros, quienes manifestaban «una inquietud por testificar el problema socio-económico a través de la pintura».³⁰

Además de los sucesos mencionados, acaecidos dentro de los márgenes de Ecuador, hubo otros hechos influyentes en el arte latinoamericano de esa época. Así, por ejemplo, la Revolución Mexicana; el afianzamiento de la Escuela Mexicana de Pintura; el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, redactado en 1923 por David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y publicado en *El Machete* en 1924; nos ayudan a situar, entender y explicar los valores ideológicos, políticos y estéticos que despertaron nuevas

²⁸ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p. 25.

²⁹ Guayasamín nunca se afilió a algún partido político: «Jamás he pertenecido a ningún partido político; mi tendencia, si algo se puede decir, sería profundamente humanista. Mientras haya un niño que se muera de hambre yo seguiré siendo un hombre de izquierda, en defensa de este niño [...] en esto no cambio ni cambiaré jamás». Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert, «De cerca – Oswaldo Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=y8kHOAeYg70>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

³⁰ Wilson Hallo, *75 Años de Pintura en el Ecuador*, Galería del Siglo 20, julio de 1977, Quito, Galería Siglo XX, 1977, p. 8.

inquietudes entre los emergentes artistas ecuatorianos, quienes asumieron el deber moral de denunciar las injusticias sociales. La influencia mexicana se manifestó sobre todo en aquellos pintores que se hallaban en formación, tal era el caso de Guayasamín.³¹

En 1932, cuando Oswaldo tenía 13 años de edad, su marcha hacia el mundo de la pintura se volvió carrera: ingresó por méritos propios, sin padrinzos, a la prestigiosa Escuela de Bellas Artes de Quito. Tuvo que dar ese paso en contra de los deseos de su padre.³² Según Alfredo Vera, el padre y la familia del pintor «se sienten frustrados porque Guayasamín no busque una profesión que le permita usar saco y corbata y que lo apodenar “doctor”». ³³ Pero Oswaldo tenía bien definida su vocación, así que se apoderó del timón que conduciría su vida a contracorriente hasta el único puerto que le interesaba: el arte.

³¹ Se debe aclarar que aunque Guayasamín y sus críticos reconocen la influencia que éste recibió de la tradición mexicana encabezada por los grandes muralistas, su afinidad con éstos no es cabal, pues con todo y la semejanza de sus perspectivas, y aunque cuenta con varios murales en su haber, Guayasamín fue sobre todo un pintor de caballete, en discordancia con algunos términos del *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, donde se afirma que «el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. *Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. *Proclamamos* que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. *Proclamamos* que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate». Ahora bien, hay que destacar que una buena parte de la pintura de caballete producida por Guayasamín fue concebida, a pesar de todo, como arte público, popular, colectivo y combativo; sin embargo, como era de esperarse, varias de esas obras terminaron en manos de coleccionistas privados; pongamos por caso la serie *Huacayñan*, que hoy se encuentra fragmentada, repartida en colecciones particulares y, por consiguiente, inaccesible en su totalidad; por otro lado, *La Edad de Ira*, que fue concebida como una serie que sería donada al pueblo ecuatoriano mediante la Fundación Guayasamín, permanece íntegra, pero entre muros. Se encuentra parcialmente accesible al público en la Capilla del Hombre. La entrada al recinto es gratuita los domingos para el público ecuatoriano.

³² Hay fuentes que afirman que su padre «lo forzaba para que fuera como sus hermanos, que estudiaban para una profesión», sin embargo, si consideramos que Oswaldo era el mayor e ingresó a Bellas Artes a los 13 años, la comparación no cuadra, pues es claro que sus hermanos no habían elegido aún una carrera. *Vid.* Oswaldo Guayasamín, *América: mi hermano, mi sangre: Un canto latinoamericano de dolor y resistencia*, Melbourne, Ocean Press, 2006, p.10; y <<http://guayasamin.org/index.php/oswaldo-guayasamin/biografia>> Consultado el 14 de noviembre de 2018.

³³ Alfredo Vera, «Introducción» en Oswaldo Guayasamín, *América: mi hermano, mi sangre: Un canto latinoamericano de dolor y resistencia*, Melbourne, Ocean Press, 2006, p.16.



Oswaldo Guayasamín y Maruja Monteverde

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/oswaldo-guayasamin/biografia>

Su ingreso a la escuela de Bellas Artes, significó su entrada a las esferas artísticas, así como el encuentro con su primer gran amor. Oswaldo experimentó una extraordinaria fascinación por una de sus compañeras de clase. Ella se llamaba Maruja y así es como, muchas décadas después, recordaría la persistencia de su pretendiente:

Nos conocimos desde la Escuela de Bellas Artes. A los trece años entramos de alumnos al primer curso y, según Oswaldo, decía que desde el primer año se había enamorado de mí, pero en realidad él siempre estuvo tratando de que seamos enamorados, pero yo no lo correspondía porque mi padre era una persona muy guayaquileño, y Oswaldo de la sierra. Tú sabes la relación cómo era entre los de la costa y de la sierra. Entonces yo por eso traté de evitar enamorarme, pero Oswaldo estuvo los siete años atrás hasta que ya le correspondí; pero ya al final porque en realidad al principio yo le corría por el miedo a mi padre que era un señor muy estricto, muy severo. Todas las noches se paseaba por la casa, yo de repente por la ventana, él paseándose [...] hasta que me convenció. Ya terminábamos el último curso y mi padre me iba a mandar a Italia a perfeccionar, y bueno, yo le conté a Oswaldo que me voy a Italia. ¡Uy! –dijo– ¡no!, entonces nos casamos porque no puede ser que te vayas antes de casarnos. Y entonces, un día viernes, salimos en el recreo y fuimos al registro civil a casarnos. Y resulta que ese día viernes que nos casamos fue mi hermana a verme y yo no salí; pues viendo que no salí habían preguntado que dónde estoy yo. Nadie sabía, nadie daba

razón. Sí, pues que en el recreo nos escapamos ¿no? Y fuimos derecho al registro civil.³⁴

De ese matrimonio, reprobado por el padre de Maruja, nacieron cuatro hijos: Saskia, Pablo, Cristóbal y Verence Guayasamín Monteverde. No obstante, años más tarde, la pareja se separó. Pero dejemos por un momento la vida amorosa de Oswaldo, para evitar dar saltos en el tiempo, y volvamos a uno de los años más decisivos en su vida: 1932.

1.3. El saldo de una guerra: Los niños muertos

A principios de los años treinta, un feroz tornado de violencia golpeó con fuerza a Quito, convirtiendo sus calles en ríos de sangre. La causa: una disputa de poder. Entre el 28 de agosto y 1 de septiembre de 1932 –el mismo año en que Oswaldo ingresó a la Escuela de Bellas Artes– ocurrió la «Guerra de los cuatro días».³⁵ En aquella época, a pesar de ser un niño solitario, Guayasamín tenía un amigo, conocido como Manjarrés, quien fue asesinado por una bala perdida durante dicha confrontación política. Permitamos que el pintor nos hable de esa muerte:

Con él nos íbamos a Pichincha, a ver a las hormigas construyendo sus palacios, a jugar con las nubes; a oír en silencio nuestro propio canto.

En el año 32, en la Guerra de los Cuatro Días, a las 6 o 7 de la tarde, los muchachos salíamos a ver a los muertos. En la calle del cementerio amontonaban los cadáveres y en uno de esos montones, estaba el amigo Manjarrés, inmensamente grande, verde azulado. Yo era muy religioso y no podía entender, todavía no puedo entender, no entenderé jamás y ya no

³⁴ Alfredo “Che” Vera (prod.), «Oswaldo Guayasamín, homenaje póstumo - telesUR». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tbd2SdZActg>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

³⁵ En 1932 hubo elecciones en Ecuador, en las que resultó electo el candidato independiente Neptalí Bonifaz, un «patricio quiteño en quien las masas cifran grandes esperanzas» y quien contaba con el apoyo del Partido Conservador y del grupo derechista Compactación Obrera. El Congreso descalificó a Bonifaz «por ponerse en duda su nacionalidad ecuatoriana, no obstante ser descendiente directo de Salinas y Ascázubi, próceres de 1809». Se le acusó de haber usado pasaporte peruano, pues su padre había sido diplomático de ese país en Quito. Tras la descalificación de Neptalí por parte del Congreso, el pueblo –apoyado por algunos batallones– se alzó a su favor en Quito y fue «ahogado trágicamente en la sangrienta “guerra de los cuatro días”, lapso en el que Carlos Freire Larrea actúa como encargado del poder. Tanto los sublevados en la capital como las tropas que los combaten creen luchar “por la constitución”. Quito cae, al fin, en poder de los batallones partidarios de la descalificación, cuyo comandante en jefe es el general Ángel Isaac Chiriboga. De inmediato se hace cargo del poder el presidente del senado Alberto Guerrero Martínez, por tres meses». Jorge Salvador Lara, *Breve Historia Contemporánea del Ecuador*, México, FCE, 1994, pp.456 y 457.

me interesa: ¿Cómo es posible que habiendo un Dios que maneja todas las cosas, cómo es posible que una persona tan buena, tan humilde, mi único amigo, en fin, pueda haber muerto sin culpa?

Esa fue mi ruptura con Dios.³⁶

Guayasamín no pudo dejar atrás esa tragedia que le produjo un fuerte impacto y una pesada impotencia. La imagen del amigo muerto revoloteó durante años en su memoria, hasta que en 1942, de su mano de pintor, brotó el impulso de convertirla en cuadro. Así creó *Los Niños Muertos* (óleo sobre tela, 98 x 138 cm), donde representa el homicidio perpetrado en nombre de la Constitución contra aquellos niños. Sus cadáveres aparecen apilados, codo con codo, la cabeza de uno sobre el abdomen de otro, el pie de uno bajo la espalda de otro, el brazo de uno bajo la pierna de otro, con los ojos cerrados; en tonos ocres y terrosos; sobre una especie de manto blanco, como su inocencia, que se extiende sobre la tierra; al fondo, el azul del cielo.



Los niños muertos, 1942, óleo sobre tela, 98 x 138 cm.

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/primera-epoca/65-los-ninos-muertos>

Todos los autores que han mencionado ese cuadro, coinciden en que la muerte que lo inspiró marcó un punto de quiebre en la vida del pintor: se despojó de la unión con un Dios displicente y asumió una postura humanista en la vida. Se situó abajo y a la izquierda, y encontró en la plástica un canal de denuncia. Veamos lo que algunos comentaristas opinan al respecto: «Este hecho le inspirará su cuadro “Los niños muertos” y deja en él una tremenda impresión, que influirá decisivamente en su visión del mundo y de los

³⁶ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

hombres»,³⁷ «siendo niño, vio caer víctima de esta violencia a otro niño. De aquí nacerá toda la protesta que expresa en su pintura»,³⁸ «Él me habrá hablado de su primer encuentro con la muerte, la de ese compañero suyo al que volvió a encontrar y pintar tantas veces, en tantos niños muertos»,³⁹ «Toda su obra estará marcada desde entonces por esa muerte»,⁴⁰ «Desde entonces asumió una posición frente a las crueldades e injusticias de una sociedad que discrimina a los pobres, a los indios, a los negros, a los débiles»,⁴¹ «Guayasamín irrumpe con un cuadro emblemático denominado “Los Niños Muertos”, como un primer ejercicio creador para denunciar lo que es el genocidio, del que estará plagado todo el siglo veinte». ⁴²

Aunque concordamos con los comentaristas citados en cuanto a la importancia que tuvo la violenta muerte de su amigo Manjarrés, creemos que ese hecho particular no hubiese tenido tal relevancia sin el contexto social e histórico en el que sucedió, mencionado hace pocas páginas. Si bien sus vivencias íntimas resultan reveladoras y decisivas sobre la orientación de su ejercicio artístico, los hechos sociales fueron, sin duda, determinantes en su manera de obrar como pintor. Libre de concepciones religiosas, Guayasamín articula sus ideas en torno al dolor humano de tal modo que define su percepción del mismo como un elemento sustancial del drama que acompaña nuestra existencia y que puede ser denunciado y representado en la pintura como catalizador de la conciencia social y la acción transformadora del hombre. Así, aunque encontramos temas variados, la cuestión medular de su obra es la indignación ante el dolor humano.

³⁷ José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p.169.

³⁸ Leopoldo Zea «La edad de la ira» en Jacques Lassaigne, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977, p. 30.

³⁹ Jorge Enrique Adoum, «Palabras junto al árbol donde está Guayasamín» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 21.

⁴⁰ Jeanine Barón, «Guayasamín: El vértigo ante el sufrimiento» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 38.

⁴¹ Oswaldo Guayasamín, *América: mi hermano, mi sangre: Un canto latinoamericano de dolor y resistencia*, Melbourne, Ocean Press, 2006, p.10.

⁴² Alfredo Vera, «Introducción» en Oswaldo Guayasamín, *América: mi hermano, mi sangre: Un canto latinoamericano de dolor y resistencia*, Melbourne, Ocean Press, 2006, p.16.

1.4. Primera etapa

Entre la muerte de Manjarrés y la creación de *Los niños muertos*, la producción plástica de Guayasamín corresponde a un periodo formativo temprano en el que encontramos cuadros heterogéneos como *La madre del artista* (1932), *Autorretrato* (1933), *India* (1938), *El paro* (1938), *La cosecha* (1938, óleo sobre tela, 118 x 78 cm), *Niño* (1938, carboncillo sobre papel, 28 x 42 cm), *Hermanas* (1938, óleo sobre tela, 100 x 80 cm), *Las coloradas* (1938, encáustica sobre cartulina, 73 x 56 cm) *Chozas* (1939), *Interior* (1940, óleo sobre tela, 102 x 74 cm), *El guitarrista* (1941, óleo sobre tela, 80 x 50 cm), *Los mellizos* (1941, óleo sobre tela, 125 x 90 cm), *Hermanas* (1941, acuarela sobre papel, 75 x 51 cm) y *La Vieja* (1941).

Tomando en cuenta que Oswaldo egresó de la Escuela de Bellas Artes en 1941,⁴³ distinguido como mejor alumno de su generación, las obras mencionadas son una muestra de lo que produjo en su época de estudiante. Hay entre éstas algunos retratos que realizó siendo todavía niño; cuadros con imágenes tomadas de la realidad; pintura expresionista que reflejan la angustia y el impacto provocados por la represión a los trabajadores; escenas que representan la precariedad laboral; así como cuadros que muestran el trabajo de las mujeres en el campo.

Tan pronto como Oswaldo culminó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, comenzaron las exposiciones individuales y, de la mano de éstas, llegaron los premios. La primera condecoración notable fue el Premio Mariano Aguilera, recibido en Ecuador, en 1942, con el cuadro denominado *Retrato de mi hermano*, para el que tomó como modelo a su hermano Leonel. Un año antes, había obtenido el segundo lugar en el mismo certamen con el cuadro *Páramo* (óleo sobre tela, 67 x 92 cm). A partir de entonces comenzó a ser distinguido frecuentemente, llegando a obtener numerosas condecoraciones a lo largo de su carrera, incluyendo siete distinciones de *Doctor Honoris Causa*.⁴⁴

⁴³ Guayasamín logró concluir sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, a pesar de que –se dice– fue expulsado por motivos políticos cuando se encontraba cursando el tercer año; sin embargo, con el cambio de gobierno Guayasamín regresó a la Escuela de Bellas Artes becado con la cantidad de 15 suces mensuales. Vid. José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p.20.

⁴⁴ Guayasamín fue *Doctor Honoris Causa* de la Universidad Central de Quito (1986), de la Academia Búlgara de Bellas Artes, en Sofía (1989), de la Universidad de Concepción, Chile (1990), de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña de Santo Domingo (1992), de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, República Dominicana (1993) y del Instituto Superior de Arte de Cuba (1994). Además, recibió un doctorado *Honoris Causa post mortem* de la Universidad La Salle, México (2017).

1942 fue un año de movimiento y reconocimiento para el nuevo pintor. Muestras artísticas, premios y su primer viaje a Estados Unidos le concedieron la posibilidad de penetrar en un mundo de espectadores que comenzaba a ampliarse a un paso sorprendente para un artista recién salido de las aulas. Hay que mencionar la mediación de Nelson Rockefeller,⁴⁵ quien lo catapultó hasta Estados Unidos. De acuerdo con el propio Guayasamín, un amigo suyo que trabajaba en la embajada intercedió para que Rockefeller fuera a ver los cuadros que eran expuestos en la Cámara de Comercio de Guayaquil; éste le compró cinco, entre los cuales se encontraba *Páramo*. Poco después «invitado por el Departamento de Estado, pasa seis meses en Estados Unidos, en Nueva York, donde es acogido generosamente; visita numerosos estudios sobre los grandes maestros, en particular del Greco y Cézanne»,⁴⁶ además de presentar su obra en diversos foros.

Ese viaje marcó el inicio de los grandes vuelos. Al año siguiente dejó Estados Unidos para trasladarse a México, donde se encontró con el pintor José Clemente Orozco gracias a su relación con Antonio Castro Leal,⁴⁷ entonces ejerció durante tres meses el papel de asistente del muralista mexicano cuyo arte «reafirma en él su amor por las grandes medidas, su voluntad de titanismo».⁴⁸

Su acercamiento a Orozco fue trascendental, él mismo lo platica lleno de admiración: «En cuanto a artistas comprometidos con lo humano, la amistad ofrecida por José Clemente Orozco, es algo de lo que aún no me recupero. Estuve muy cerca de él, le ayudé a pintar un mural».⁴⁹ Guayasamín se refiere a una alegoría del Apocalipsis, inspirada en el libro de San Juan, que fue pintada en una bóveda y en las paredes del coro del Antiguo Hospital de Jesús, en la Ciudad de México. En ese fresco se plasmaron, entre otras cuestiones, las

⁴⁵ Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979) fue un político estadounidense quien llegó a desempeñarse como vicepresidente de Estados Unidos de 1974 a 1977. José Camón Aznar considera que Rockefeller fue llevado en 1942 a Quito «por esa providencia que a veces se ocupa de los artistas –siempre presente en los de ruta genial–» y refiere que fue «vocero y protector de Guayasamín en Norteamérica». José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 21.

⁴⁶ Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997, p.89.

⁴⁷ Antonio Castro Leal (1896-1981) fue un destacado escritor mexicano, fundador de la Revista de Literatura Mexicana (1949). Ocupó diversos cargos, entre los cuales destacan: rector de la Universidad Nacional de México (1928-1929), director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1934), miembro del Consejo Directivo de la UNESCO (1949-54) y diputado en el Congreso de la Unión (1958-61).

⁴⁸ José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 15.

⁴⁹ Gonzalo Márquez y Amparo Osorio, «Sueño de un nuevo renacimiento», Conversación con el artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999) publicada en el No. 8/9 de la revista *Común Presencia*. En línea. Disponible en DE: <<http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.mx/2006/11/oswaldo-guayasamín-entrevista.html>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

humillaciones y destrozos a los que ha sido sometida la humanidad, temas que después estarían presentes en la estética del dolor humano que desarrolló el ecuatoriano, quien reconoce con orgullo la influencia del encumbrado muralista mexicano: «Tuve una primera admiración para él muy grande y casi toda la pintura de mi juventud está marcada por su presencia».⁵⁰

Así fue como Guayasamín aprendió a realizar la pintura al fresco:

Yo tenía 23 años y quería absorber el mayor conocimiento posible sobre la pintura al fresco. Orozco me enseñó los secretos para hacer un mural: cómo hay que preparar la pared y hasta qué punto, antes de que comience a secarse el muro, uno puede pintar; cómo hay que dibujar en los cortes precisos..., en fin, todo un sistema muy complejo. Pero se trataba de aprender prácticamente, no en teoría.⁵¹

Algunos años después, en 1948, Guayasamín fue el primer artista en Ecuador que ejecutó un mural empleando esa técnica. El fresco se titula *El Incario y La Conquista*, mide 855 x 520 cm y se halla en el salón principal de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en Quito.



El Incario y la Conquista, 1948, fresco, 855 x 520 cm, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/murales-y-monumentos/125-el-incario-y-la-conquista-1948>

⁵⁰ Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert, «De cerca – Oswaldo Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=y8kHOAeYg70>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

⁵¹ Jorge Enrique Adoum, *Guayasamín. El hombre, la obra, la crítica*, DA Nauta, 1999, recuperado de Angélica Ordoñez Charpentier, *¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín. La construcción social de las “razas” en el Ecuador. Un estudio de caso*, trabajo de grado, Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO Sede Ecuador, Quito, 2000. En línea. Disponible en DE: <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/634#.WJfxBIWcFy0>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Ese recinto fue fundado con base en el Decreto Ejecutivo No. 707, emitido el 9 de agosto de 1944 por el presidente ecuatoriano José María Velasco Ibarra, cuando Ecuador atravesaba por una tremenda crisis nacional profundizada por la mutilación de una vasta parte de su territorio, tras la invasión que las fuerzas armadas peruanas emprendieron en 1941. La firma del *Protocolo de Paz, Amistad y Límites de Río de Janeiro*, en 1942, puso fin a la guerra entre ambos países y oficializó el arrebato de la superficie ocupada por el ejército usurpador. En ese contexto, la creación de la CCE se justificó con base en «la necesidad de devolver al Ecuador la confianza perdida como consecuencia de un grave quebranto territorial».⁵² Algunos análisis dictaminan que la fundación de la CCE fue «una de varias iniciativas modernizadoras del liberalismo ecuatoriano para el gobierno o pastoreo de la población y la formación de la colectividad “en crisis”».⁵³

De cualquier modo, la CCE desempeñó un papel muy importante en la culminación de *Huacayñán* –la primera gran serie de Guayasamín– y además sirvió como canal de circulación de la misma, como punto de encuentro entre la obra y el espectador. Muchos años después, en 1972 para ser exactos, Guayasamín fue presidente de dicha institución.

Pero aún no es momento de desviar nuestra atención de la compleja década de 1940. Hace falta recordar otros acontecimientos importantes de aquella época –además del alumbramiento de la CCE– como la creación del Instituto Indigenista Ecuatoriano (IIE) en 1943; la formación de la Alianza Democrática Ecuatoriana (ADE), también en 1943;⁵⁴ la revolución popular del 28 de mayo de 1944, que llevó nuevamente a Velasco Ibarra a la silla presidencial; la proclamación de dos constituciones políticas: la de 1945, que incorporó la ideología indigenista, y la de 1946, que proclamaba el mestizaje; el golpe de Estado encabezado por el Coronel Carlos Mancheno Cajas en 1947; y el ascenso al poder

⁵² Vid. <<http://www.casadelacultura.gob.ec>>.

⁵³ Vid. Carlos A. Jáuregui, «Huacayñán (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 109.

⁵⁴ La ADE nació de la unión de distintos partidos políticos ecuatorianos, como el Conservador, Liberal Radical Independiente, Socialista, Vanguardia Socialista Ecuatoriana, Comunista, Frente Democrático Nacional y Unión Democrática Universitaria del Ecuador. Entre sus objetivos, al Alianza planteó la integración del indígena a la dinámica nacional.

de Galo Plaza Lasso, arropado por el Movimiento Cívico Democrático Nacional (MCDN), en 1948.⁵⁵

Tenemos pues, que los años '40 se caracterizaron por una serie de cambios que pueden ser interpretados como manifestaciones de una búsqueda afanosa por ordenar la nación. Las transformaciones también ocurrieron en los ámbitos artístico y cultural. Hernán Rodríguez consigna así el triunfo de la «generación innovadora»,⁵⁶ que abanderó el realismo social ecuatoriano:

La nueva expresión artística recibiría su consagración oficial [...] cuando Benjamín Carrión – su más entusiasta promotor– fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana. La Casa encargaría murales a Galecio, Guayasamín y Paredes. Auspició a Guayasamín para que pintase su “Huacayñán”. Organizó –en mayo de 1945– el I Salón Nacional. Ese I Salón reunió –y la cosa tenía algo de símbolo– a dos grandes precursores de la nueva plástica ecuatoriana – Pedro León y Manuel Rendón– con grandes de la generación que implantó esa modernidad: Guerrero, Tejada, Paredes, Mena Franco, Moscoso y Guayasamín. El fallo del jurado – otorgado a Paredes– destacaba que “hay una fecunda variedad de posibilidades, tendencias y estilos, que habla elocuentemente de la perspectiva de realización de una nueva era del arte pictórico ecuatoriano”. No cabía duda: La novedad se imponía.

Atrás quedaban academicismo, neoclasicismo, realismo romántico y costumbrismo que, aunque, por inercia y rutina, prolongarían su existencia, ya no tendrían significado alguno para la historia del arte visual ecuatoriano.⁵⁷

El historiador Jorge Salvador Lara se refiere a los artistas de esa generación como «los jóvenes maestros pintores de tema indigenista que buscan llamar la atención sobre las

⁵⁵ «Galo Plaza fue el primero desde 1924 en terminar su periodo presidencial de cuatro años; él puso fin, por tanto, a 24 años caóticos en los cuales el Ecuador de hoy, entre mandatarios legítimos, dictadores y encargados del poder, tuvo 22 gobiernos y 29 gobernantes: ¡casi un gobierno por año!» Jorge Salvador Lara, *Breve Historia Contemporánea del Ecuador*, México, FCE, 1994, p.480.

⁵⁶ Destacan entre los artistas inscritos dentro de esa generación los nombres de Galo Galecio (1906-1993), José Enrique Guerrero (1908-1988), Leonardo Tejada (1908-2005), Gerardo Astudillo (1908-?), Diógenes Paredes (1910-1968), Segundo Espinel (1911-1996), Eduardo Kingman (1913-1997), Bolívar Mena Franco (1913-?), César Andrade Faini (1913-1995), Luis Moscoso (1913-?), Carlos Rodríguez (1914-?), Oswaldo Guayasamín (1919-1999).

⁵⁷ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p. 29.

lacras sociales».⁵⁸ Entre toda esa familia, Guayasamín se distinguió por la naturaleza simple, expresiva y dramática de su pintura, en la que buscó retratar al indígena acentuando sus actividades y su cosmovisión. Siempre se deslindó de la visión folclórica sobre los pueblos originarios. Se debe agregar que su objetivo abarcó a otros grupos humanos presentes en Ecuador, como los negros y los mestizos.

El gobierno de finales de los '40, encabezado por Galo Plaza Lasso, no desaprovechó la posibilidad de impulsar el proyecto plástico de Guayasamín a través de la CCE para secundar su propio proyecto de nación. Como veremos a continuación, el Estado financió parcialmente y promovió la primera gran serie pictórica en la que el artista intentó expresar la identidad nacional y latinoamericana.

1.5. Una sinfonía en tres movimientos: Las grandes series

Oswaldo Guayasamín concibe su obra como una sinfonía dividida en tres movimientos: *Huacayñan* (1946-1952), *La Edad de la Ira* (1962-1989) y *Mientras viva siempre te recuerdo* (1988-1999). Cada una de esas series reúne una gran cantidad de cuadros, aunque habría que decir también que Guayasamín creó miles de piezas, principalmente retratos y paisajes, que no pertenecen a ninguno de los tres vastos conjuntos.

A continuación emprenderemos un recorrido en el que conoceremos las tres espléndidas series producidas por Guayasamín que han trascendido por su magnitud, por el mensaje que propugnan, por el concepto que sostienen, y –en el caso de *La Edad de la Ira*– porque fue concebida como un legado para el pueblo ecuatoriano. Con respecto a este último punto, me gustaría dejar claro que el caso de *Huacayñán* es paradójico, pues aunque se justificó como arte público nacional, las piezas que integraron la colección fueron vendidas a particulares; así, la colección quedó dispersa, se convirtió en un cuerpo desmembrado, del cual sólo han podido ser rescatados algunos cuadros inconexos. Esa situación complica su apreciación y su estudio. Venturosamente no sucedió lo mismo con la *Edad de la Ira*, la cual fue donada por el pintor al pueblo a través de la Fundación

⁵⁸ Jorge Salvador Lara, *Breve Historia Contemporánea del Ecuador*, México, FCE, 1994, pp.456 y 457, p. 471.

Guayasamín, que se ocupa de su preservación y exhibición en la Capilla del Hombre y de gestionar eventuales presentaciones en otros sitios, en cualquier parte del mundo. En cuanto a *Mientras viva siempre te recuerdo*, se sabe que un buen porcentaje de cuadros están en manos de coleccionistas privados, como Jorge Eljuri Antón; por lo tanto, el pueblo ecuatoriano sólo puede apreciar una fracción en la Capilla del Hombre, donde la Fundación Guayasamín resguarda esa parte de la herencia reducida a trozos. Hecha esta aclaración, vayamos al encuentro del repertorio básico de Oswaldo Guayasamín.

1.5.1. *Huacayñán*. El Camino del Llanto (1946-1952)

La primera gran serie producida por Guayasamín lleva por nombre *Huacayñán*. *El camino del llanto* y se divide en tres secciones: tema indio, tema negro y tema mestizo.

De acuerdo con las fechas establecidas en la página oficial de la Capilla del Hombre, el período de creación de esa colección va de 1946 a 1952. Sin embargo, encontramos algunos datos que no cuadran: en el apartado dedicado a *Huacayñán*, en la misma página,⁵⁹ se despliegan doce cuadros entre los cuales aparece *La Vieja* (óleo sobre tela, 91 x 50 cm), que data de 1941, lo cual resulta incompatible con las fechas oficializadas por la propia fundación para enmarcar la ejecución de la serie.

Nos desconcierta la inclusión de *La Vieja* porque no es un caso excepcional, hace pocos años, en 2015, aparecía en la misma sección de esa página otro cuadro de 1941 –según información de la Fundación Guayasamín– o 1942 –según datos proporcionados por José Camón Aznar,⁶⁰ en la sección *Huacayñán* de su libro *Guayasamín–: Las beatas* (laca sintética sobre tela, 109 x 73 cm). Consideramos que la inclusión de piezas creadas en 1941 dentro del conjunto de imágenes de tema mestizo que ilustran *Huacayñán* en la página electrónica de la Capilla del Hombre, podría deberse a un error o bien a una inclusión deliberada con el propósito de aumentar los ejemplares de esa serie desvalijada debido a su mercantilización. Cualquiera de esas posibilidades significa distorsión.

⁵⁹ Vid. Fundación Guayasamín, «Huacayñán» en DE <<http://guayasamin.org/index.php/obra/huacaynan>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

⁶⁰ Vid. José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 57.



La Vieja, 1941,
óleo sobre tela, 91 x 50 cm



Las beatas, 1941,
laca sintética sobre tela, 109 x 73 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/217-la-vieja-1941y>
<http://www.capilladelhombre.com/images/k2/huacaynan/7%20las-beatas.jpg>

A pesar de todo, es posible que ambas piezas hayan sido consideradas parte de *Huacayñán* desde su inauguración. De ser así, deberíamos ajustar la delimitación temporal: donde dice 1946-1952, pondríamos 1941-1952. Pero al no contar con un listado original de los cuadros pertenecientes a la serie, hemos decidido mantener 1946 como punto de partida porque Guayasamín ha declarado que se consagró a dicha obra durante seis años y que comenzó a pintarla después de un viaje que tuvo lugar a mediados de la década de 1940. Nosotros no incluimos *La Vieja* ni *Las beatas* como parte de *Huacayñán* sino como muestras de su primera etapa.

Con respecto al año de conclusión de la serie tampoco hemos encontrado una fecha única. José Camón Aznar delimitó su realización entre los años 1946 y 1951.⁶¹ Consideramos que es más adecuado establecer 1952 como linde con base en dos razones que llegan de la mano: la primera es que existe un contrato celebrado el 27 de abril de 1951 por Guayasamín y la Casa de la Cultura Ecuatoriana en el que se fija un plazo de 16 meses para presentar la serie terminada; es decir, que la muestra inaugural estaba prevista para los últimos días de agosto de 1952. El segundo fundamento lo encontramos precisamente en la fecha de inauguración, un poco tardía: el 21 de noviembre de 1952, en el Museo de Arte Colonial de la CCE, en Quito. Cabe señalar que, según Carlos A. Jáuregui, sí se llevó a cabo

⁶¹ Vid. José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 54.

una exposición que concordó con la fecha pactada, en el V Salón Nacional de Pintura, pero fue sólo un adelanto, pues la exhibición de la serie completa ocurrió hasta su inauguración formal el 27 de noviembre del mismo año,⁶² de donde se infiere que los trabajos concluyeron hasta 1952. En todo caso, ese fue el año de inauguración y por lo tanto es preciso decretarlo como límite.

El nombre *Huacayñán*, se traduce del quechua al castellano como «El Camino del Llanto». No obstante, según Guayasamín, ese no es el único significado. Citamos a continuación la manera en que el pintor explica dos interpretaciones sobre la palabra *Huacayñán*:

La más profunda, que me han dado los indígenas, es "el camino por donde camina la lágrima", el pliegue del párpado inferior, antes de rodar por la mejilla. Otra interpretación dice que la palabra expresa la separación de dos amigos, o de una mujer y un hombre, cuando se despiden para no verse más y no hay lágrimas... En quechua, no volver a verse jamás es *huacayñán*.

De modo que es ambas cosas a la vez: "los ojos que comienzan a humedecerse, antes de que salga el llanto, y la imposibilidad de llorar, cuando todo el cuerpo se lava de lágrimas y quedan los ojos secos".⁶³

No obstante las múltiples posibilidades de interpretación, la serie es conocida como *El Camino del Llanto*, pues de este modo quedó traducida en el catálogo de la exposición inaugural, que además se publicó en inglés con el título *The way of tears*. Por otra parte, Claude Demarigny, en un texto incluido dentro del catálogo de una exposición efectuada en París, en 1992, se refiere a *Huacayñán* como *Le chemin des larmes*. Ambas frases significan «El camino de lágrimas» y «El camino de las lágrimas», respectivamente.

Como su nombre lo sugiere, esa colección es un despliegue de dramatismo, pues las lágrimas derramadas en cada pieza son de dolor. El artista capturó el llanto de los pueblos indios, negros y mestizos latinoamericanos, especialmente aquellos de la región andina y

⁶² Vid. Carlos A. Jáuregui, «Huacayñán (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, p. 112.

⁶³ Fundación Guayasamín, «Huacayñán». Disponible en DE: <<http://guayasamin.org/index.php/obra/huacaynan>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

del cono sur, a cuya esencia se acercó gracias a un viaje que realizó por Perú, Bolivia, Argentina, Brasil y Uruguay, entre 1944 y 1945. Las siguientes palabras sirven para ilustrar mejor las condiciones de esa travesía:

Hice un viaje de dos años por toda América Latina, de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad. Hacía estos viajes en bus, en trenes de tercera, en buses destartalados donde iba de un lado a otro, pero iba llevando mis cuadernos de acuarelas y de dibujos y en estos dos años pude reunir alrededor de unos cuatrocientos, quinientos dibujos y obras y me vine a Quito y me puse a pintar por seis años esta primera colección.⁶⁴

De pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, fuimos testigos de la más inmensa miseria: pueblos de barro negro, en tierra negra, con niños embarrados de lodo negro; hombres y mujeres con rostro de piel quemada por el frío, donde las lágrimas estaban congeladas por siglos; hasta no saber si eran de sal o eran de piedra. Música de zamponas y rondadores que describen la inmensa soledad sin tiempo, sin dioses, sin sol, sin maíz. Solamente en barro y el viento.⁶⁵

Los países visitados fueron la incubadora de *Huacayñán*. Guayasamín retornó de ese viaje con cuantiosas fotografías, cientos de dibujos y la memoria de la miseria remachada a su conciencia. Entonces, tomó los pinceles por el mango, y comenzó a trabajar en el primer gran proyecto de su carrera, libre de patrocinios. Posteriormente el estado financió *Huacayñán*. Es verdad. Pero cuando ese apoyo llegó Guayasamín ya había ejecutado numerosos cuadros para dicha serie de manera independiente, y faltaban menos de dos años para que fuera terminada. Por consiguiente, es importante recalcar que *Huacayñán* no fue un encargo del gobierno, sino un proyecto que éste intentó acomodar dentro del nacionalismo propagado para cohesionar socialmente a la población con base en la ideología del mestizaje.⁶⁶

⁶⁴ Nouvi Orizzonti Latini, «Guayasamín “El gladiador de la dignidad”». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=uOjaCDJ2bUs>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

⁶⁵ Oswaldo Guayasamín, citado por José Marín-Medina, «Pintura y universo de Oswaldo Guayasamín» en Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997, p.9.

⁶⁶ En este punto, hemos retomado una tesis de Carlos A. Jáuregui, quien considera que *Huacayñán* fue una obra «sobredeterminada por la ideología del mestizaje». De acuerdo con dicho autor, las imágenes pintadas por Guayasamín en *Huacayñán* no fueron el resultado que el Estado anhelaba para propagar su

El promotor cultural Manuel Benjamín Carrión Mora (1897-1979) fue el protagonista de la operación que vinculó a Guayasamín con el gobierno. El encuentro entre ambos, según el testimonio de Carrión, ocurrió de la siguiente manera:

Un día se me presentó un joven artista que decía confrontar graves dificultades económicas. Es más, no tenía dinero ni siquiera para comprar pinturas y pinceles. Escuché la exposición de sus proyectos, silenciosamente. Le respondí que él podía en dos años, no decir todo lo que podía pintar, sino pintar lo que decía. Su respuesta fue afirmativa. Con el dinero que le facilitó la Casa de la Cultura, entregado por entero a su arte y faltando todavía algunos meses para la expiación del plazo señalado, Oswaldo Guayasamín inauguraba su famosa exposición de cien cuadros: El camino del llanto.⁶⁷

No es verdad que el tiempo concedido por la CCE para la entrega de *Huacayñán* haya sido de dos años, ni que al momento de la inauguración faltaran algunos meses para que venciera dicho plazo; pues, como ya hemos mencionado, le concedieron dieciséis meses para concluir y la inauguración ocurrió a destiempo, a los diecinueve meses. Sin embargo, haciendo de lado esa imprecisión irrelevante, la declaración de Carrión nos sirve para constatar que el Estado –a través de la CCE– no le asignó a Guayasamín un proyecto de naturaleza gubernamental, sino que lo apoyó para que concluyera una serie concebida e iniciada de forma autónoma por el pintor, quien interrumpió su trabajo por falta de recursos económicos. Por supuesto que el Estado encontró en los temas de *Huacayñán* una gran oportunidad de utilizar la plástica para promover los valores y la visión nacionalista con

ideología, pues en lugar de una visión sincretista, totalizante o integradora, dan cuenta de la desintegración de la nación ecuatoriana por medio de una visión amarga. Los «cuerpos anómalos» representados por los pinceles de Guayasamín «desafían las nociones de identidad nacional y las propuestas estéticas del arte gubernamental». Nos adherimos a ese punto de vista e intentamos aportar un enfoque que contempla el debate en torno a la identidad latinoamericana. Sin embargo diferimos con Jáuregui cuando afirma que el Estado comisionó *Huacayñán*, si por comisionar se entiende ordenar o mandar a hacer, pues nosotros sostenemos que el gobierno trató de sacarle provecho a la serie, de colgarse de ésta cuando su desarrollo ya estaba bastante avanzado. Vid. Carlos A. Jáuregui, «Huacayñán (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 107-139.

⁶⁷ Sergio Huneus, *Hombres y lugares*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963, recuperado de Carlos A. Jáuregui, «Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión y los monstruos de la razón mestiza (a propósito de los 60 años de Huacayñán (1952-1953))», 2014. En línea. Disponible en DE: <http://www.academia.edu/10798272/Oswaldo_Guayasam%C3%ADn_Benjam%C3%ADn_Carri%C3%B3n_y_los_monstruos_de_la_raz%C3%B3n_mestiza_A_prop%C3%B3sito_de_los_60_a%C3%B1os_de_Huacay%C3%B1%C3%A1n_1952-1953>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

miras a la consolidación de la conciencia colectiva; Guayasamín, por su lado, andaba a la caza de dinero; por consiguiente, surgió el contrato.

El interés que *Huacayñán* despertó en el Estado no sorprende si consideramos que la serie se concibió como representación de la identidad latinoamericana, que bien podía ser presentada como arquetipo de la identidad nacional. Guayasamín buscaba expresar con intensidad «lo propio» del ser latinoamericano en una época de debate sobre la identidad regional. Si bien ese debate no era cosa nueva, su reactivación en el siglo XX acompañó y favoreció la búsqueda y expresión de lo nacional y lo latinoamericano desde la plástica. Es pertinente citar a Juan Acha, quien –a manera de ejemplo del despertar de la autoconciencia– menciona algunas publicaciones que dieron cobijo a ese tipo de reflexiones:

Aparece la revista *Sur* en Buenos Aires (1931), con sus preocupaciones sobre el ser latinoamericano (J. Ortega y Gasset, el conde Keiserling y Waldo Frank), pese a su aristocratismo. A la extrema izquierda apareció, en Lima, la revista *Amauta* (1926), dirigida por J. C. Mariátegui. Se sucedieron las publicaciones en torno al ser nacional y el latinoamericano, así como al indígena y al mestizo (*La raza cósmica* de J. Vasconcelos en 1925). Bullían los nacionalismos revolucionarios y los antimperialismos (*Unidad latinoamericana versus imperialismo* de V. R. Haya de la Torre en 1936; *Parias en nuestra patria* del portorriqueño P. Albizu Campos en 1932; *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana* de J. C. Mariátegui en 1928).⁶⁸

Vemos como cada quien participó en ese «despertar latinoamericanista» empleando las herramientas que mejor manejaba. Plumas y pinceles fueron movilizados para emprender la tarea inacabada de acuñar nuestra identidad. *Huacayñán* es la respuesta de Guayasamín ante el interrogante ¿qué somos? Somos indios. Somos negros. Somos mestizos. Hemos andado un camino de llanto. Gritamos nuestra presencia en América Latina. La identidad es un mosaico en formación, no está dada. Somos forjadores de la misma. Padecemos hambre, lloramos, cantamos, enterramos a nuestros hijos, bailamos, gritamos, pensamos, apretamos los puños, y aquí estamos.

⁶⁸ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1994, p. 130.

Los tres ejes temáticos de *Huacayñán*: tema indio, tema negro y tema mestizo, son un solo tema: América Latina. En una nación mutilada y con profundas fisuras, *Huacayñán* fue el ingrediente estético incorporado al cemento social que ayudaría a resanar la identidad. Sus temas y figuras son depositarios de «lo propio». Si bien es cierto que «indio», «negro» y «mestizo» son piezas de un discurso que divide al ser humano a partir de diferencias fenotípicas, esas categorías también pueden ser asumidas como reivindicaciones de determinados modos colectivos de ser: indígena, negro o mestizo, como toma de conciencia y autoafirmación, como expresiones de un sentimiento de pertenencia, de un sentido de comunidad.

Cada tema está representado plásticamente con características propias. Angélica Ordoñez Charpentier lo sintetiza así:

El indio se encuentra en la montaña, el negro en la selva, y el mestizo en la ciudad. Igualmente, en su pintura de cada "tipo" se observa la elección de colores, texturas, y escenarios: para los indios colores terrosos y formas geométricas triangulares; para los negros el contraste de colores vivos con el negro puro, y líneas curvas; para los mestizos, una mezcla de blanco y negro con un estilo barroco.⁶⁹

A su vez, Hernán Rodríguez Castelo, nos revela las características de algunos componentes de *Huacayñán*, desde un enfoque general, al describirla como «Figuración geometrizada, reducida a sus elementos más expresivos; cada elemento netamente dibujado, con gruesa línea –pastosa, rica– que marca las junturas-divisiones, y tratado a enérgicos espatulazos de blancos, grises y ocre, o cálidos asordinados».⁷⁰

Por otra parte, la crítica de arte argentina Marta Traba Taín (1923-1983) señala «el aprovechamiento de algunos recursos modernistas ya debidamente acuñados por Picasso y

⁶⁹ Angélica Ordoñez Charpentier, *¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín. La construcción social de las "razas" en el Ecuador. Un estudio de caso*, trabajo de grado, Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO sede Ecuador, Quito, 2000. En línea. Disponible en DE: <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/634#.WJfxBIWcFy0>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

⁷⁰ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988. p. 35.

sus fieles, como la ampliación desmesurada de manos y pies, los “closed-up” de puños cerrados, los rostros angulares, las lágrimas petrificadas, las bocas abiertas en grito». ⁷¹

Para ilustrar mejor esa serie «llena de ascetismo en el colorido y de desgarró» ⁷² incluimos a continuación algunas reproducciones agrupadas por tema:

1.5.1.1. Tema indio

En *Huacayñán*, Guayasamín abrazó la temática indígena con particular entusiasmo. En ningún otro momento de su carrera los «indios» estuvieron tan presentes. En el «tema indio» convergen elementos objetivos y subjetivos. Lo indígena aparece como componente fundamental de la realidad ecuatoriana y –al mismo tiempo– como manifiesto personal.

En un estudio acerca de los diferentes matices del pensamiento indigenista ecuatoriano, el filósofo y antropólogo Claudio Malo González analizó algunas posiciones discordantes en la manera de percibir al indio: como lastre, como objeto de curiosidad, como objeto de admiración, como objeto de compasión, como objeto de denuncia, como objeto de reivindicación, como fundamento de las nacionalidades americanas, etcétera. ⁷³ Considero que Guayasamín pinta al indígena en una acción de denuncia y reivindicación que se deriva de un proceso de autoidentificación, pues a pesar de su vena y su modo de ser mestizos, él mismo se asume como indio: «Yo soy un indio, carajo, yo soy un indio. Me llamo Guayasamín». ⁷⁴

Por otra parte, los gobiernos de Galo Plaza Lasso (1948-1952) y José María Velasco Ibarra (en el período de 1952-1956) que catapultaron la fama del pintor y financiaron parcialmente *Huacayñán*, a través de la CCE, apadrinaron dicha obra en adición a un

⁷¹ Marta Traba Taín, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970*, México, Siglo XXI, 2005 [1ª ed. 1973], pp. 88 y 89.

⁷² José Marín-Medina, «Pintura y universo de Oswaldo Guayasamín» en Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997, p.6.

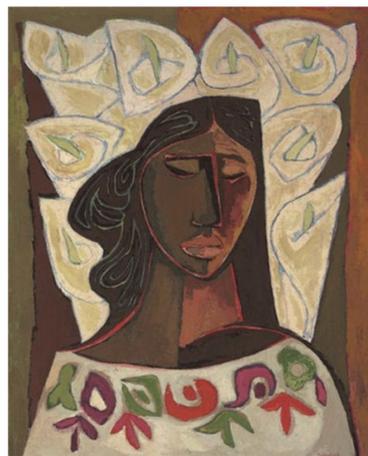
⁷³ Vid. Claudio Malo, «Estudio introductorio», en Rosa Albuja y Azucena Felicita (comps.), *Pensamiento indigenista del Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, pp. 11-92.

⁷⁴ Guayasamín pronunció esa frase en la ceremonia de colocación de la piedra angular de la Capilla del Hombre. Vid. Lilian Granda (Dir.), «La Capilla del Hombre», ARIG / Ambrosia Digital, Quito, 2000. Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=x6Zo2lgxrGA>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

proyecto de nación que buscaba presentarse como auténtico recurriendo a lo indígena. En esta serie, Guayasamín pintó indios en condiciones diversas: apesumbrados, abatidos, desolados o custodios de sus tradiciones, de pie, en resistencia. Nunca sonrientes. Ni siquiera en el cuadro titulado *La Fiesta*.



Madre y niño, Tema Indio, 1945-51,
encáustica sobre partilin, 80 x 70 cm



Cartuchos, Tema Indio,
óleo sobre tela, 72.6 x 61 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/216-madre-y-nino-1945-51>
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/215-cartuchos>

1.5.1.2. Tema negro

En la primera mitad del siglo XX, hubo pintores latinoamericanos que incorporaron la temática negra a su pintura. Sirvan de ejemplo Pedro Figari (1861-1938), en Uruguay; Eduardo Abela (1889-1995), Alberto Peña (1897-1938), Carlos Enríquez (1900-1957) y Wifredo Lam (1902-1982), en Cuba; Héctor Hyppolite (1894-1948) y Wilson Bigaud (1931-2010), en Haití. Sin embargo, en Ecuador la población negra era una minoría ausente en el panorama nacional, tanto en lo político como en lo estético.

Guayasamín subvierte esa situación en *Huacayñán*. El pintor vierte su interpretación de la cosmovisión y la cultura popular de los negroecuadorianos, los presenta en una nación acostumbrada a ignorar o negar la raíz africana, representa el ritmo a través de escenas donde reina la danza y la música, expresiones que son parte de la resistencia: ahí está el tambor, el instrumento prohibido que es elemento fundamental para entender Afroamérica.

Coincidimos con Carlos A. Jáuregui en que «*Huacayñán* hace visible [...] la raza que la Constitución de 1946 o el Censo de 1950 invisibilizan: lo in(ex)cluido se manifiesta».⁷⁵



Niña negra, Tema Negro, 1948,
serigrafía, 100 x 70 cm



Ángel negro, Tema Negro, 1946,
encáustica sobre papel, 60 x 50 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/75-nina-negra-1948>
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/196-angel-negro-1946>



La Marimba, Tema Negro,
óleo sobre tela, 96 x 136 cm



Desnudo, Tema Negro, 1945-51,
encáustica sobre papel, 75 x 51 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/83-la-marimba>
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/76-desnudo-1945-1951>

⁷⁵ Carlos A. Jáuregui, «Huacayñán (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, p. 1.



La Danza, Tema Negro, 1951,
óleo sobre tela, 120 x 75 cm



La Tunda, Tema Negro, 1946,
óleo sobre tela, 69 x 101 cm

Fuente: *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*

1.5.1.3. Tema mestizo

La postura de Guayasamín frente al mestizaje fue inconsistente a lo largo de su vida. Desde un punto de vista bolivariano, el mestizaje es visto como «una síntesis de pueblos y culturas con potencialidades insospechadas».⁷⁶ Esa perspectiva supera la visión imperante en la época colonial, cuando el mestizo era percibido como una degeneración. Guayasamín, por su parte, vaciló entre una y otra posición, llegando a sostener opiniones incompatibles en diferentes épocas.

En los tiempos de *Huacayñan* el mestizaje se concebía oficialmente como la síntesis de la nacionalidad, la base del ser ecuatoriano. En ese contexto, Guayasamín mostró su simpatía. Sirva de ejemplo la entusiasta declaración que hizo durante una entrevista en el año de 1951: «Creo con fervor en el mestizaje. Es el poder de América».⁷⁷

⁷⁶ Horacio Cerutti Guldberg, *Presentación*, en: Varios, *El problema de la identidad latinoamericana*, México, UNAM-CCyDEL, 1985, p. 7.

⁷⁷ Angélica Ordoñez Charpentier, *¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín. La construcción social de las "razas" en el Ecuador. Un estudio de caso*, trabajo de grado, Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO Sede Ecuador, Quito, 2000. En línea. Disponible en DE: <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/634#.WJfxBIWcFy0>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Algunas décadas después, en los años '80, cambió completamente su percepción. En sus ideas –citadas a continuación– se expande el estigma que mancilla la integridad del mestizo:

Fruto de la traición o la fuerza, el mestizo tiene una psicología muy extraña. Hombres acomplejados de su sangre no india, no española, no negra, hombres no estructurados mentalmente todavía. Herederos y dueños de la tierra usurpada, dueños de los bancos, de las industrias ensambladoras de chatarra, con una crueldad tremendamente marcada contra el indio. Son los que subyacen escondidos en el fondo de las terribles dictaduras, tanto civiles como militares, que han existido y existen, en nuestra América Latina.⁷⁸

Posteriormente, en el marco de una exposición de óleos, serigrafías y acuarelas, llevada a cabo en 1994, en Chile, se presentó así: «Nací en Quito, capital de la mitad del mundo. Me asomé a la vida en la mitad del año 1919. Soy mestizo».⁷⁹ Su afiliación al mestizaje rompe su concepto anterior. Sorprende, sobre todo, porque siempre se había llamado –sin rebozo– indio.

Ahora bien, el mestizo de *Huacayñán* no es para nada un ser opresor o degenerado, sino aquel que ha padecido opresión, discriminación y dolor. La mestiza que llora arrodillada; el mestizo encarcelado; el fatigado; el que camina descalzo, cabizbajo, en grupo, sosteniendo –pese a todo– la llama de la esperanza.

⁷⁸ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

⁷⁹ Oswaldo Guayasamín, *Vivencias*, en Rodrigo González Torres (pról.), *Guayasamín Viña 94*, Centro Cultural de Viña del Mar, del 4 al 28 de febrero de 1994, Viña del Mar, La Nación, 1994.

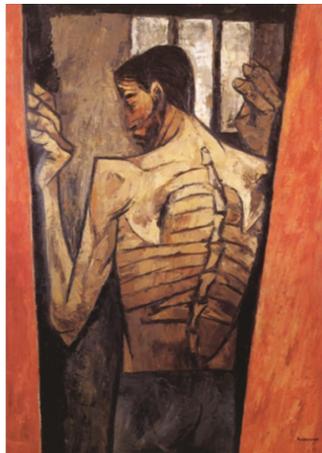


Procesión, Tema Mestizo, 1945,
óleo sobre tela, 53 x 69 cm



Niña llorando, Tema Mestizo,
óleo sobre tela, 110 x 70 cm

Fuente: *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/85-nina-llorando>



Prisionero, Tema Mestizo,
óleo sobre tela, 100 x 80 cm



Cansancio, Tema Mestizo,
óleo sobre tela, 114 x 84 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/197-prisionero-1949>
y *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*

1.5.1.4. Mural *Ecuador*

Como remate de *Huacayñán*, Guayasamín pintó el mural *Ecuador*. Como su nombre lo sugiere, representa a la nación ecuatoriana, personificada por hombres y mujeres cuyas expresiones faciales y corporales revelan malestar, desasosiego y desequilibrio.

El mural está compuesto por cinco paneles móviles que, al ser combinados y dispuestos de diferentes maneras, posibilitan un número indeterminado de soluciones. Según Carlos A. Jáuregui, Guayasamín estimaba que las cinco piezas permitían formar 150 murales; posteriormente Adoum calculó 3849 variantes; Jáuregui, por su parte, supone 8 configuraciones que ofrecerían 3720 permutaciones, siempre y cuando los paneles fuesen colocados de forma horizontal o vertical, pues advierte que

ese número crece exponencialmente si disponemos el mural en configuraciones irregulares (no rectangulares) con los paneles escalonados o formando otras figuras [...] el mural invita a la reconfiguración y permutación constante [...] las configuraciones son tantas como las reglas de ensamblaje que se propongan y cada configuración ofrece numerosísimas permutaciones (3.840, 7.680, 30.720, 38.400, 69.120... etc.).⁸⁰

En su momento, José Camón Aznar reparó en la influencia picassiana que se manifiesta en *Ecuador* por medio de deformaciones, abstracciones y superposición de planos. Asimismo destaca el contraste de colores. Predominan el negro, el rojo, el amarillo y el blanco. Líneas grises y rojas contornean las figuras. Otros aspectos notables son la ausencia de tercera dimensión, la dramaticidad, la expresividad y la actitud de los personajes que miran hacia las alturas como buscando respuestas.

De lo antes expuesto, inferimos que *Ecuador* traduce al lenguaje plástico la búsqueda de la identidad nacional. Las múltiples posibilidades nos recuerdan que la identidad ecuatoriana de mediados de siglo XX, no es algo ya fijado, ni estático, sino que se encuentra en proceso de configuración. Esta observación ha sido aplicada a la cuestión de la identidad latinoamericana por diversos pensadores; así, por ejemplo, Horacio Cerutti (n. 1950) considera que: «No interesa tanto lo que está ahí dado sino lo que fuimos, para explicarse lo que somos y darle cauce a lo que queremos ser. La identidad no está dada, sino que es un proyecto. No está en el pasado, ni siquiera en el presente, sino en el futuro. Es una tarea».⁸¹ Si no todo está dado de una vez y para siempre, entonces hay oportunidades para el

⁸⁰ Carlos A. Jáuregui, «Huacayñán (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 131 y 132.

⁸¹ Horacio Cerutti Guldberg, *Presentación*, en: Varios, *El problema de la identidad latinoamericana*, México, UNAM-CCyDEL, 1985. p.8.

individuo, para la nación –en ese caso, Ecuador–, para América Latina y para la humanidad; es decir: para nosotros. Tanto en el tema de la identidad, como en la construcción del futuro, y en la composición del mural *Ecuador*, nos encontramos ante un número incalculable de variantes que se nos ofrecen como un nutrido ramillete de posibilidades.



Ecuador, mural móvil de la serie *Huacayñán*, 1951, óleo sobre madera, 225 x 75 cm
Fuente: https://news.vanderbilt.edu/files/Oswaldo_Guayasamin_exhibit.jpg

1.5.1.5. Retratos

Guayasamín incluyó tres retratos en *Huacayñán*: el de Benjamín Carrión; el de su padre, José Miguel Guayasamín; y un autorretrato. Si para pintar un retrato hubiese que portar un traje especial, el de Oswaldo sería una escafandra para sumergirse en la esencia del modelo y extraer su alma. Así describe él mismo su papel de retratista, que desempeñaba con entrega y pasión:

No soy sino un secretario de mirar y tratar de colocar en la tela todo lo que voy viendo. Y cada persona es un mundo distinto, eso es lo maravilloso, y descubrir a este mundo interior de cada uno es maravilloso, ya digo, porque hay personas que son transparentes y que un óleo acuarelado, óleo transparente, es lo bueno para eso; pero hay tipos rudos y tremendos donde

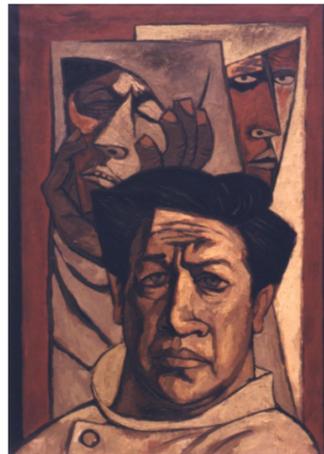
el óleo tiene que ir con una pasta dura mezclada con polvo de mármol para hacer como paredes al sol, muros encalados, digamos. En fin, hay infinitudes.⁸²

El retrato de Carrión es una muestra patente de la gratitud –¿o compromiso?– que Guayasamín sentía tras el apoyo recibido para concluir su proyecto. Es un regalo, una suerte de correspondencia. A su vez, su autorretrato aparece como el sello esencial. Pero al dúo artífice-patrocinador se anexa el padre del artista, bajo un criterio poco claro desde nuestra óptica.

Clausuramos lo concerniente a los retratos de *Huacayñán* señalando la ausencia de paisajes como escenarios, la falta de perspectiva y el predominio de colores terrosos como características comunes.



Benjamín Carrión Mora, 1950
óleo sobre tela, 60 x 51 cm



Autorretrato, 1950,
óleo sobre tela, 93 x 66 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/retrados/191-benjamin-carrion-mora>
<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/retrados/176-autorretrato-1950>

Tras habernos acercado al contenido de *Huacayñán*, podemos expresar, a manera de conclusión, que a pesar de las características particulares de cada grupo representado, sus lágrimas se mezclan en el mismo camino de llanto que atraviesa a América Latina desde los albores de la Conquista, de acuerdo con la visión de Guayasamín. La senda por donde han marchado los indígenas, víctimas de un violento exterminio por medio de las armas, de las

⁸² Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert, «De cerca – Oswaldo Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=y8kHOAeYg70>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

enfermedades y de las despiadadas condiciones de trabajo que los han consumido desde la llegada de los hombres blancos y barbados profetizados por Viracocha.⁸³ La ruta que ha recorrido esa minoría comúnmente ignorada, compuesta por negros, desde que fueron capturados y exportados de África hacia América en condición de esclavos, camino que pasa por Ibarra, se extiende por el Valle del Chota, sigue por Otavalo, Quito, Latacunga, Ambato, Riobamba y Guaranda. La vía por donde los mestizos han dejado sus huellas, cargando el peso del estigma que los ha señalado como si fuesen una degeneración.

Guayasamín trató de comunicarnos su percepción de lo que fuimos. Para lograrlo configuró en *Huacayñán* su visión de tres grupos de población existentes tras la llegada de los europeos a territorio americano: indígenas, negros y mestizos que a empellones dieron los primeros pasos en el nacimiento del torturante camino por el que derramaron su sangre. Luego, los personajes que pintó se presentan como lo que somos; es decir, personifican a los indígenas, a los negros y a los mestizos del momento en el que *Huacayñán* fue producida, a la población oprimida del Ecuador de mediados del siglo XX que es presentada con el alma en llagas en un intento de concientizar a la humanidad acerca de la necesidad de liberarse y trazar otro camino, por donde habrá de marchar el hombre nuevo hacia la plenitud. Pero la tarea de construir el futuro no queda resuelta con las medidas indigenistas o asimilacionistas urdidas desde el gobierno, y Guayasamín lo sabía.

Aunque haya buscado financiamiento en las arcas del gobierno, y no obstante el haber aceptado –e incluso, en algunos casos, correspondido– las adulaciones del cortejo de funcionarios, él sabía que la construcción de otra realidad está en manos de los hombres y mujeres que quiso abrazar en *Huacayñán* y que han luchado y generado propuestas alternativas que toman en cuenta sus necesidades y valores para mejorar su situación. La construcción de la propia identidad –vista como una tarea inacabada– y la apremiante invención de un futuro distinto conllevan múltiples posibilidades. Encontramos un intento de metáfora en la pluralidad de opciones que ofrece el mural *Ecuador*.

⁸³ «La profecía de Viracocha anunciaba la llegada de unos hombres blancos, que salvarían al imperio. Pachacuti Yupanqui, el guerrero místico de la Incanidad, vio en su sueño agorero al fantasma blanco de grandes barbas que le anunció la sobrenatural alianza y le ofreció la ayuda milagrosa. Y la llegada de esos hombres blancos a las costas debió inquietar los últimos días de la imperial existencia de Huaynacápac». Leopoldo Benites Vinuesa, *Ecuador: drama y paradoja*, México, FCE, 1950, pp. 49-59.

No encuentro una mejor manera de cerrar nuestras reflexiones en torno a esta gran serie que con un fragmento del poema «Guayasamín» escrito en los años '50 por el venezolano Manuel Felipe Rugeles, quien evoca a los protagonistas del Camino del Llanto:

Pero el indio olvidado te entrega con su quena
ciego alarido trágico de antiguos yaravíes;
el mestizo saluda tu paso por las calles
y deja en tus pupilas la fiebre que lo enciende;
el negro te hace ronda con sus tambores brujos
entre el sol y la noche profunda de los trópicos,
y danza arrebatado por la vida y la muerte
[...]
indios, negros, mestizos van contigo en el éxodo;
todos van caminando sin proferir palabra:
todos marchan y siguen el Camino del Llanto.⁸⁴

Por lo que se refiere al destino de *Huacayñán*, podemos hablar de otro camino de llanto pues, en su ir y venir por el mundo, gran parte de los cuadros quedaron en manos de particulares. De los 103 cuadros originales, en Ecuador sólo permaneció un retal. Así, aquel bien cultural también se le escapó al gobierno, que lo utilizaba con fines políticos. Años después, Guayasamín compró algunos de sus propios cuadros, para que su trabajo pudiese ser apreciado en su propio país. Pero, a pesar de todos los esfuerzos, hoy *Huacayñán* es una obra amputada por el mercantilismo.

Hasta aquí llegamos con respecto a la primera serie de Oswaldo Guayasamín, pero no queremos dar un gran salto hacia la segunda, porque dejaríamos un vacío donde hubo algunos murales, gloria, polémica, frustración, un surco en el corazón y un matrimonio. Entonces, vamos a revisar algunos momentos trascendentes paralelos a la producción de *Huacayñán* o que tuvieron lugar entre la ejecución de ésta y *La Edad de la Ira*. Hemos denominado «Interludio» a ese periodo.

⁸⁴ Manuel Felipe Rugeles, «Guayasamín» en Benjamín Carrión, *et al.*, *Guayasamín*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968, México, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

1.5.2. Interludio

Desde los albores de los años '40 y durante toda la década de los '50 Guayasamín experimentó con los materiales y las técnicas. Pleno de curiosidad y ganas de innovar para mejorar los resultados de su trabajo, probó la eficacia del duco o laca sintética y las pinturas acrílicas, empleó la encáustica, preparó mezclas de pintura con polvo de mármol y de témpera con cera caliente y –como ya se ha mencionado– aprendió a pintar al fresco. Hacia la década de 1950 recurrió al empleo de mosaicos de cristal y comenzó a trabajar con una combinación de óleo con talco y polvo de mármol para alcanzar determinadas texturas.

Aunque Guayasamín es más conocido por las grandes colecciones de cuadros que por la pintura mural que produjo, no son pocos los murales que realizó. Por ejemplo, durante los años '50 pintó en Venezuela *Homenaje al Hombre americano* (1954, mosaico de cristal veneciano, fachada del Centro Bolívar, Caracas), luego realizó en su país *El Descubrimiento del Río Amazonas* (1959, mosaico de cristal de veneciano, 130 m², Palacio de Gobierno de Quito), e *Historia del Hombre y de la Cultura* (1959, mosaico de cristal veneciano, 10 x 17.90 m, Facultad de Jurisprudencia, Universidad Central de Quito).

En cuanto a premios destacan el Primer Premio en el Salón Nacional de Acuarelistas y Dibujantes, que recibí en Quito, en 1948; el Gran Premio de la III Bienal Hispanoamericana, en Barcelona, en 1956; el premio al mejor pintor sudamericano, en la IV Bienal de São Paulo, Brasil, en 1957; y Gran Premio de la II Bienal Interamericana de México, en 1960. Estos dos últimos encuentros de arte, creados en 1951 y 1958 respectivamente, surgieron del «af n de conocer las más recientes manifestaciones plásticas de los países desarrollados y las mejores obras de América Latina».⁸⁵ El reconocimiento como mejor pintor en una celebración de excepcional prestigio, como la Bienal de São Paulo, permitió a Guayasamín consolidarse como un artista de renombre, después del descalabro que había sufrido su reputación un año antes, por haber participado y ganado en un certamen desacreditado por algunos sectores opositores al régimen totalitario de Francisco Franco, en España.

Si los premios recibidos fuesen flores cosechadas, el de la III Bienal Hispanoamericana sería una flor malsana, pues aquel evento artístico es asociado con el

⁸⁵ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1994, p. 149.

franquismo. Los artistas mexicanos y españoles exiliados sostuvieron una firme oposición a participar. Guayasamín, en cambio, acudió con treinta cuadros de *Huacayñán*, de los cuales resultó ganador *El ataúd blanco*. En éste, pintó la aflicción de tres mujeres ante un féretro de niño.



Ataúd blanco, Tema Indio, óleo sobre lámina de plata, 96 x 138 cm
Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/84-ataud-blanco>

A continuación citamos la explicación que nos ofrece la Capilla del Hombre sobre esta pieza:

Retrata la terrible situación en que una familia debe enterrar a su hijo. Era costumbre que en esas épocas a los niños se los enterraba en ataúdes de color blanco, simbolizando la pureza de sus cortas vidas. Así mismo, estos ataúdes se decoraban con pan de oro. Sin embargo, las familias indígenas al no tener los recursos para tal decoración, lo realizaban con el papel brillante de las cajetillas de cigarrillos.⁸⁶

Guayasamín ha declarado que durante su asistencia a la III Bienal Hispanoamericana asumió una postura antifranquista, expresada a través de sus cuadros.⁸⁷ También se dice que Franco se había trasladado de Madrid a Barcelona para saludarlo y que el pintor lo dejó plantado «porque consideraba que estrecharle la mano a un dictador hubiera sido una cosa horrible para él».⁸⁸ Lo cierto es que la crítica y el «desaire» de Oswaldo contra el dictador

⁸⁶ Vid. Fundación Guayasamín, *Ataúd Blanco* en: <http://www.capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/84-ataud-blanco.html> [2018, 25 de octubre]

⁸⁷ Vid. Freddy Ehlers (dir.), «Retrato de Guayasamín», [1 videocasete VHS, son., col. ½ plg.], Quito, La televisión, (Programa de televisión), sin fecha.

⁸⁸ Nouvi Orizzonti Latini, «Guayasamín “El gladiador de la dignidad”». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=uOjaCDJ2bUs>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

no fueron contundentes, ya que –a pesar de todo– fue parte del mecanismo (encuentro, premio) puesto en marcha por el gobierno fascista. Uno de los jueces del concurso escribió, años después, lo siguiente: «los que formamos el jurado de esa Bienal quedamos tan impresionados que se le concedió el gran premio».⁸⁹ Sin embargo, su presencia en ese evento posiblemente fue utilizada por la dictadura, que al galardonarlo «exaltó [...] más que la obra misma, la presencia del indigenista ecuatoriano, oponiéndola al público y durísimo rechazo con que habían respondido a la invitación los grandes mexicanos».⁹⁰

Aquella fue su primera vez en Europa. Montó algunas exposiciones en España, permaneció tres meses en Italia y dos en Francia, donde procuró sin éxito conocer personalmente a Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), quien residía en Cannes. Durante dos semanas, Guayasamín lo buscó con la ilusión de poder hacerle un retrato, pero el pintor malagueño –quien encabezó el rechazo a la Bienal Hispanoamericana desde su primera edición, entre 1951 y 1952– nunca lo recibió. Oswaldo, frustrado, desistió. El resentimiento se instaló en su ser, hasta que con el paso del tiempo lo comprendió y su intento fracasado se asentó en su memoria como un «recuerdo maravilloso».⁹¹

En asuntos del corazón, los años cincuenta fueron de mudanza para Guayasamín. Hacia 1953 conoció a la francesa Luce DePerón (1928-2013), quien estudió durante algún tiempo en la Escuela de Bellas Artes. Los fines de semana visitaban juntos los pueblos aledaños a Quito, donde se entregaban a la pintura. La grata compañía se fue volviendo más íntima, hasta que el 14 de febrero de 1956 se casaron en Nueva York. De ese matrimonio nacieron tres hijas: Shirma (n.1957), Dayuma (n.1959) y Yanara (n.1964), quienes actualmente se dedican a las artes plásticas y, la más pequeña, al cine documental.

⁸⁹ José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p.33.

⁹⁰ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p.35.

⁹¹ *Vid.* Rosa Rodríguez, «La voz plástica de América del Sur. Entrevista con Oswaldo Guayasamín». En línea. Disponible en DE: <http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/articulos/126-suplemento-003octubre92/61-la-voz-plastica-de-america-del-sur-entrevista-con-oswaldo-guayasamin-de-rosa-rodriguez-kintto-lucas5>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.



Oswaldo Guayasamín y Luce DePerón con sus hijas
Shirma, Dayuma y Yanara

Fuente: <http://www.lucedeperon.com/#/bio>

Con el tiempo, los conflictos devoraron el encanto inicial. Aquella relación, abandonada definitivamente en 1964, era recordada por Luce con amargura. Mientras en el ámbito público priva la percepción de Guayasamín como un hombre muy sensible, particularmente ante las injusticias y el dolor humano, ella lo describía como una persona viciosa y violenta en su vida privada, afirmaba que él gozaba con el dolor humano y que lo único bueno que le dio fueron sus hijas.⁹² En contraste, su primera esposa, Maruja Monteverde, afirmaba que nunca tuvo malentendidos con Oswaldo. Cuando él sorprendentemente decidió que se divorciarían, Maruja quedó destrozada.⁹³ De su tercera y última esposa, Helena Heryes, se sabe muy poco.

No indagaremos más en desgarramientos íntimos de pareja. Examinaremos, en cambio, otra suerte de drama que siempre inquietó a Guayasamín: el de la destrucción del hombre por el hombre.

⁹² Vid. Luce DePerón, *Una luz sin sombra*, Barcelona, Circe, 2001.

⁹³ Vid. Alfredo “Che” Vera (prod.), «Oswaldo Guayasamín, homenaje póstumo - teleSUR». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tbd2SdZActg>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

1.5.3. *La Edad de la Ira (1962-1989)*

La segunda gran serie pictórica de Oswaldo Guayasamín se titula *La Edad de la Ira*. Consta de 260 cuadros que guardan relación con cerca de 5000 dibujos. Fue pintada entre 1962 y 1989 con la intencionalidad explícita de denunciar las crueldades de la guerra civil española, el genocidio perpetrado por los nazis, la truculencia de los campos de concentración en Europa, la destrucción en Lídice; la violencia en Hiroshima; los atropellos en Vietnam; los tejemanejes de la CIA en América Latina, revelados en las invasiones a Playa Girón, República Dominicana y Panamá, por ejemplo; y el horror de las torturas y crímenes cometidos durante las dictaduras en algunas naciones latinoamericanas como Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, El Salvador, Guatemala, Paraguay y Uruguay, entre otros sucesos que lo marcaron profundamente.

Después de haber visitado algunos sitios devastados por conflictos bélicos, Guayasamín se entregó a la misión de trasplantar los horrores arraigados en su memoria a lienzos de grandes dimensiones. Alejandro Moreano ha hecho algunos apuntes acerca del efecto que dimana del gran formato de las telas y su disposición serial:

En primera instancia son cuadros de caballete propios de escenarios cerrados. Pero, a la vez, son volúmenes gigantescos y desmesurados, magnificados *ad infinitum* por la serialidad y el movimiento sinfónico, que desbordan el marco del cuadro, el escenario y la contemplación intimistas y privadas, sobrecogen al espectador y lo trasladan a escenarios abiertos y frontales, de cara a la vastedad cósmica.⁹⁴

A su vez, José Camón Aznar considera que «han sido necesarias las grandes medidas. Como son necesarios los gritos para las conciencias sordas».⁹⁵ En *La Edad de la Ira* puede aplicarse perfectamente aquella frase de Guayasamín que dice: «He pintado como si gritara

⁹⁴ Alejandro Moreano, «De la Edad de la ira a Mientras viva siempre te recuerdo: ¿culminación o ruptura?», *Kipus: revista andina de letras*, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, No. 11, primer semestre de 2000, pp. 3-20. En línea. Disponible en DE: <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1613/1/RK-11-Homenaje.pdf>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

⁹⁵ José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 124.

desesperadamente, y mi grito se ha sumado a todos los gritos que expresan la humillación y la angustia del tiempo que nos ha tocado vivir».⁹⁶

Además del extraordinario tamaño de los cuadros, la serie presenta características muy especiales con respecto a algunos componentes sensoriales, como las figuras, la luz, el color y las formas. De nueva cuenta citamos a Moreano, quien ilustra la simplificación del lenguaje plástico en *La Edad de la Ira*:

líneas angulosas y rectas, los cuerpos descarnados y óseos cuyas nudosidades y articulaciones forman los ejes del dibujo; la expansión de volúmenes geométricos y perfectamente demarcados que ocupan, violentan y sobrepasan el espacio sin suprimir el vacío; un tiempo suspendido en el momento de estallar, crispado y exasperado, al borde del abismo; anulación de la perspectiva, la luz, el entorno, las cosas, la carne, la sangre para establecer una atmósfera vacía, del vacío anterior a la creación, y que parece condensarse hacia el centro, fascinada por el color negro.⁹⁷

Guayasamín expulsa a las cosas, expulsa el entorno, el paisaje, el horizonte; expulsa la carne, la sangre, los nervios, expulsa los colores, la luz; expulsa la perspectiva. Queda el plano, los huesos, la geometría ascética de las líneas, los ángulos y los triángulos, y el negro.⁹⁸

Ciertamente, en *La Edad de la Ira*, el imperio de los tonos oscuros pocas veces acepta alteraciones cromáticas. A las anotaciones de Moreano habría que agregar «las líneas negras muy pronunciadas [y] los fuertes empastes de pintura»⁹⁹ que menciona Héctor Agosti.

La depuración de elementos y la naturaleza lúgubre de los rasgos que distinguen los cuadros de *La Ira* favorecen la atinada trasmisión de la intencionalidad del pintor, quien afirma que su pintura «es para herir, para arañar y golpear en el corazón de la gente. Para

⁹⁶ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

⁹⁷ Alejandro Moreano, «De la Edad de la ira a Mientras viva siempre te recuerdo: ¿culminación o ruptura?», *Kipus: revista andina de letras*, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, No. 11, primer semestre de 2000, pp. 3-20. En línea. Disponible en DE: <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1613/1/RK-11-Homenaje.pdf>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 13 y 14.

⁹⁹ Héctor P. Agosti, «La Universalidad Americana de Guayasamín» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 28.

mostrar lo que el Hombre hace en contra del Hombre». ¹⁰⁰ Guayasamín nos muestra a las víctimas y a los victimarios, a los mártires y a los perpetradores, a los torturados y a los verdugos, quienes encarnan caras opuestas del drama intolerable intitolado *Historia Universal, siglo XX*.

En *La Edad de la Ira*, Guayasamín encendió las luces de lo universal, pero sin apagar las de «lo propio». Héctor Agosti lo plantea como: «un drama universal que introduce al mismo tiempo en un drama que es sustantivamente americano aunque no sea exclusivamente americano». ¹⁰¹ Su pintura –en esa etapa– es una forma de entender la historia desde la zozobra. *La Edad de la Ira* es la comprobación de la existencia de la cultura de violencia que sobrepasa fronteras: «Guayasamín sale así de su tierra, del hermoso cielo de Quito, denunciando otras violencias, protestando por otros perseguidos [...] hombres de todas las razas unidos en un infierno». ¹⁰²

La totalidad es construida integrando varias series pequeñas: *Mujeres llorando*, *Rostros del hombre*, *Cabezas*, *La espera*, *Los condenados de la Tierra*, *Los culpables*, *Abrasamiento*, *Homenaje a los mártires*, *Las manos*, *Reunión en El Pentágono*, *La madre*, *Los desesperados*, *Los mutilados*, y *El grito*. Además cuenta con algunos murales movibles, por ejemplo: *La miseria*, *Los mutilados* y *Lídice*. Todas estas series se hallan conectadas y constituyen «la crónica de los vencedores y de los sojuzgadores del hombre, y la réplica de los que sufren estas decisiones de esclavitud y de muerte [...] una parte muy importante de la obra va dedicada a la dura sátira del verdugo». ¹⁰³

Sirvan las siguientes reproducciones para aproximarnos a esa obra concebida para batir conciencias adormecidas. Es preciso advertir que al incluir solamente unas cuantas imágenes a manera de ejemplo incurrimos en un acto de ruptura, descomponemos la unidad del conjunto. Sin embargo, hemos procurado explotar los recursos disponibles para que la muestra seleccionada sea representativa de la naturaleza de la serie.

¹⁰⁰ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

¹⁰¹ Héctor P. Agosti, «La Universalidad Americana de Guayasamín» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 28.

¹⁰² Leopoldo Zea «La edad de la ira» en Jacques Lassaigue, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977, p. 32.

¹⁰³ Raúl Chávarri, «El tiempo iracundo de Oswaldo Guayasamín» en *Cuatro notas sobre arte*, pp. 317 y 318. En línea. Disponible en DE: <<http://studylib.es/doc/4699758/pdf-cuatro-notas-sobre-arte---ra%C3%BAI-ch%C3%A1varri-leer-obra>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.



Serie La espera,
 óleo sobre tela, 200 x 100 cm c/u
 Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/87-la-espera>



Serie Mujeres llorando,
 óleo sobre tela, 145 x 75 cm c/u
 Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/88-mujeres-llorando-i-vii>



Playa Girón,
 óleo sobre tela, 125 x 246 cm
 Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/93-playa-giron>



Homenaje a Tania,

óleo sobre tela, 135 x 95 cm c/u

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/97-homenaje-a-tania-i-ii-y-iii>



Niñas llorando,

acrílico con polvo de mármol sobre madera, 170 x 130 cm c/u

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/186-ninas-llorando-i-ii-y-iii-1977>



Ríos de sangre, 1986

óleo sobre tela, 137 x 187 cm c/u

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/199-el-rio-de-la-sangre-i-ii-y-iii-1986>



Cabeza de napalm, 1973,
óleo sobre tela, 122 x 122 cm



Madre de la India,
óleo sobre tela, 300 x 150 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/94-lagrimas-de-sangre>
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/89-cabeza-de-napalm>



Mural movible *Los mutilados*, 1976,
óleo sobre tela, 290 x 435 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/91-los-mutilados-1976>



Mural movible *Mi Lai o Lidice*, 1976-1977,
acrílico sobre madera, 120 x 200 cm c/u

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/198-mi-lai-o-lidice-i-ii-y-iii-1976-1977>



Serie *Las manos*,
 óleo sobre tela, 122 x 122 cm c/u

Fuente: <http://www.guayasamin.org/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/95-serie-de-las-manos>



#1 *El cura*

#2 *El macuto*

#3 *El presidente*

#4 *El gamonal*

Serie *Los culpables*,
 acrílico sobre tela, 139 x 101 cm c/u

Fuente: *El tiempo que me ha tocado vivir*

La Edad de la Ira, trabajada a lo largo de tres décadas, surgió en consonancia con el tiempo histórico, por su temática y mensaje acusador de frente a las injusticias mundiales; pero se hallaba en clara disonancia con respecto a las tendencias artísticas imperantes durante aquellos años: «Para 1960 la inmensa mayoría de la pintura latinoamericana será abstracta. Y el Ecuador no será la excepción».¹⁰⁴ El arte abstracto había sido llevado a Ecuador desde los años '30 por Manuel Rendón Seminario (1894-1992); Araceli Gilbert (1913-1993) fue el siguiente eslabón; continuaron Luis Molinari (1929-1994) y Estuardo

¹⁰⁴ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p. 65.

Maldonado (n.1930), cuyo fulgor fue contemporáneo de la segunda gran serie de Guayasamín.

Para entonces, los ánimos del movimiento expresionista se habían sosegado, pero Guayasamín –su más célebre exponente– seguía sobresaliendo de manera individual. Durante las décadas de 1960 y 1970, la escena pictórica fue protagonizada por artistas formalistas e informalistas; en los años ‘80 llegó el turno de los magicistas y los feístas, mientras que los conceptualistas comenzaban a abrirse camino.

En 1959, la Revolución Cubana parió la esperanza de un mejor porvenir. Su efecto se sintió –sobre todo– durante los años sesenta, cuando los pueblos latinoamericanos redoblaron las luchas para conseguir la realización de sus ideales transformadores. Bríos revolucionarios se implantaron por toda la región, incluyendo las esferas artísticas.

En el caso ecuatoriano, artistas como el fotógrafo Hugo Cifuentes (1923-2000), los pintores Guillermo Muriel (1925-2014), Aníbal Villacís (1927-1912), Gilberto Almeida (1928-2015), Oswaldo Moreno (1929-2011), Luis Molinari (1929-1994), Enrique Tábara Zerna (n.1930), Luis Miranda (n. 1932), y León Ricaurte (1934-2003); el escultor Estuardo Maldonado (n.1930); así como el pintor, escultor y arquitecto Oswaldo Viteri (n. 1931), emprendieron una revolución cultural en su país, arrojándose al combate contra el oficialismo y los favoritismos de la CCE. Consecuentemente, el galope de la generación renovadora embistió contra Guayasamín, por considerar que su trabajo era superficial, anecdótico, demagógico, que empleaba imágenes deprimentes para despertar compasión, y que se agarraba del gobierno. Ciertamente el pintor de *La Edad de la Ira* se movía bien dentro de los círculos oficiales: en 1967 fue nombrado vicepresidente de la CCE y en 1972 asumió la presidencia de la misma institución.

A pesar de que la generación predominante se mostraba refractaria a Guayasamín, éste resistió los embates sin descomponerse. El ajetreo de los abstraccionistas no lo distrajo de su labor. Al contrario, el trabajo que realizó en aquella época lo elevó a la cima de su carrera. Lógicamente, su pintura experimentó ciertos cambios, pero conservó con vigor y resolución la tendencia expresionista por ser la más útil para transmitir su mensaje, comprometido y solidario con las luchas libertarias.

Por su parte, los gobiernos autoritarios de la época intentaron a toda costa estrangular los movimientos que aspiraban a producir cambios profundos en materia económica,

política, social y cultural. Para lograr su cometido emplearon las más violentas, asquerosas e inadmisibles prácticas, como la persecución, la tortura, las desapariciones forzadas, las detenciones ilegales y el homicidio, ejecutados de forma directa o encubierta.

El cruento ataque al Palacio de la Moneda –sede del poder ejecutivo en Chile– que ocasionó la muerte de Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973, y la dictadura instaurada inmediatamente en aquella nación son ejemplos de la brutalidad y la dureza de los años setenta. Guayasamín había conocido a Allende en Cuba, en 1962, el mismo año en el que comenzó a pintar cuadros para *La Edad de la Ira*. El pintor cuenta el hondo estremecimiento que sintió al enterarse del bombardeo a La Moneda y su fatal desenlace:

Allende era un muy buen amigo mío desde muchos años atrás. Cuando la invasión al Palacio de la Moneda, yo... se me fueron las lágrimas. Entonces cogí una tela muy grande, de casi dos metros cuarenta de alto y me puse a pintar la idea de lo que estaba sucediendo. El cuadro se titula *Lágrimas de sangre* [1973, óleo sobre tela, 220 x 110 cm], pero en realidad eran mis lágrimas. Y entonces abajo puse una dedicatoria que dice: A Salvador Allende, Pablo Neruda, Víctor Jara, Nosotros los Pueblos. Guayasamín. Y la fecha.¹⁰⁵



Lágrimas de sangre, 1973,
óleo sobre tela, 220 x 110 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/94-lagrimas-de-sangre>

¹⁰⁵ Nouvi Orizzonti Latini, «Guayasamín “El gladiador de la dignidad”». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=uOjaCDJ2bUs>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Naturalmente, ese cuadro forma parte de *La Edad de la Ira*. El nuevo gobierno chileno, tiránico y atroz, se sumó al conjunto de dictaduras sanguinarias con presencia en América Latina. En cuanto a Ecuador, el poder político había pasado de las manos de José María Velasco Ibarra –autoproclamado dictador civil en 1970, durante su quinto mandato presidencial– a las del general del ejército Guillermo Rodríguez Lara, quien encabezaba las tropas que después de haber apoyado a Velasco terminaron por derrocarlo en 1972. En 1976, el poder fue usurpado por un triunvirato militar denominado «Consejo Superior de Gobierno», el cual estuvo integrado por un delegado de cada una de las fuerzas militares: terrestre, aérea y marítima. De ese modo, el poder recayó en Guillermo Durán Arcentales, Alfredo Poveda Burbano y Luis Leoro Franco. Durante su mandato, que se extendió hasta 1979, limitaron las garantías civiles y establecieron una política represiva, sirva de ejemplo la masacre de los obreros del ingenio AZTRA.

Mientras todo eso pasaba, el enorme flujo de la corriente renovadora se dejó sentir con mayor fuerza. La creación del grupo VAN y la Anti-bienal son muestras de los esfuerzos que realizaron para consolidar una comunidad artística autónoma vinculada con la población y de su talante irreverente frente a la institucionalidad. La Galería Siglo 20, creada en 1962, fue su centro de operaciones.¹⁰⁶ Mientras tanto, Guayasamín continuaba aprovechando la CCE para vincular los frutos de su trabajo con la sociedad y, además, creó la Fundación Guayasamín para calmar sus propias preocupaciones acerca de la difusión y preservación de su obra. Más adelante hablaremos acerca de ese organismo.

Poco a poco, se fue haciendo visible una oleada de artistas magicistas y feístas, en cuyas expresiones confluían «intenciones expresionistas y libertades informalistas»,¹⁰⁷ por lo que es conocida como la generación recuperadora, caracterizada además por el énfasis que pusieron en la figura, dando lugar al neofigurativismo. Los artistas que más destacaron dentro de ese movimiento fueron Nelson Román (n.1945), Ramiro Jácome (1948-2001), Juan Villafuerte (1945-1977), Hernán Zúñiga (n.1948) y Miguel Yaulema (n.1939).

Su auge coincidió con el «retorno a la democracia» en Ecuador, tras la victoria del candidato de la Concentración de Fuerzas Populares (CFP), Jaime Roldós, en 1978. La realidad de los años ochenta frustró las expectativas populares de que con la nueva forma

¹⁰⁶ Vid. Wilson Hallo, *75 Años de Pintura en el Ecuador*, Quito, Galería Siglo XX, 1977 pp. 17-24.

¹⁰⁷ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p. 103.

de gobierno mejoraría la situación del país. Las brechas económicas y sociales persistieron, la monstruosidad de la deuda externa rebasaba la capacidad de pago, los precios del petróleo caían, la dependencia aumentaba, y los desastres naturales le añadían más drama a la tragedia. En esas condiciones, el gobierno fue presa de los organismos de financiamiento internacional, del gobierno de Estados Unidos, de los bancos nacionales y de las empresas privadas que debían pagar la deuda externa. Acorraladas, las autoridades ecuatorianas implementaron una serie de medidas que profundizaron el neoliberalismo.

Al pueblo ecuatoriano le sobraban motivos para llorar, para gritar... y para luchar. El panorama mundial no era menos negativo. La fuerza cinética de *La Edad de la Ira* no se agotaba, así que Guayasamín continuó pintando cuadros para la serie hasta 1989.

Además de las piezas que creó para *La Edad de la Ira* durante esas tres complejas décadas, Guayasamín produjo algunos murales como *Dientes y Lágrimas* (1974, acrílico sobre madera, 220 x 546 cm), *Hispanoamérica* (1981-1982, acrílico sobre acrílico, dos paneles: *España y Latinoamérica* de 330 x 145 cm c/u, Aeropuerto de Barajas, Madrid, España), *Historia de la Constitución del Ecuador* (1988, acrílico sobre acrílico, 360 m², Congreso Nacional del Ecuador, sala de sesiones del plenario, Quito, Ecuador), *Madres y niños* (1992, acrílico sobre acrílico, 600 x 480, edificio UNESCO, París, Francia), y *Madre y niño* (1992, acrílico sobre acrílico, 290 x 520 cm, Parlamento Andino, Sao Paulo, Brasil).

También realizó numerosos retratos de personajes tan heterogéneos como Carolina de Mónaco (1977, óleo sobre tela, 150 x 75 cm), Ernesto Cardenal (1980, óleo sobre tela, 70 x 70), el Rey Juan Carlos I de España (1984 óleo sobre tela, 120 x 70), François Mitterrand (1986, óleo sobre tela, 120 x 80), Gabriel García Márquez (1987, óleo sobre tela), y tres retratos de Fidel Castro en 1961, 1981, 1986 (en 1996 realizaría uno más, sumando 4 en total).¹⁰⁸

Entre 1987 y 1988 produjo la serie *El Nuevo Mundo que a España dio Colón*, la cual comprende 17 litografías y 40 aguafuertes creados para ilustrar la reedición de la obra *De Orbe Novo Décadas Octo. De Rebus Oceanisis*, del humanista italiano Pedro Mártir,

¹⁰⁸ Varias de las fuentes que consultamos mencionan en qué años Fidel Castro fue retratado por Guayasamín. Sin embargo, no todas concuerdan con las fechas proporcionadas por Aliana Martínez, directora de la Casa Guayasamín ubicada en La Habana, con motivo de la exposición *De Fidel a Guayasamín*, efectuada en dicho recinto, en 2011. En este trabajo transcribimos las fechas mencionadas por ella, pues consideramos que posee conocimientos eruditos sobre la relación de Guayasamín con Castro. *Vid.* Estrella Díaz, «Fidel x Guayasamín», *La Jiribilla*, [Año X] 13 al 19 de agosto de 2011. En línea. Disponible en DE: <http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n536_08/536_24.html>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

contemporáneo de Cristóbal Colón. Ahí, Guayasamín plasma su visión acerca de los pueblos precolombinos y del proceso de Conquista. Aportamos una explicación más amplia sobre esa serie en el capítulo III de este trabajo.

Durante el periodo de *La Edad de la Ira* la obra de Guayasamín fue expuesta en Ecuador, Italia, México, Chile, Francia, Perú, Colombia, Inglaterra, Panamá, España, la antigua Checoslovaquia (en el territorio de Praga, hoy perteneciente a la República Checa; así como en Bratislava, actual capital de Eslovaquia), Venezuela, Estados Unidos, Cuba, Lituania, Rusia, Polonia, Bulgaria, Hungría, República Dominicana, Alemania, Nicaragua, Austria, Uruguay, Argentina, Armenia y Bulgaria.

Su presencia en el extranjero no se limitó al montaje de exposiciones, también participó en encuentros internacionales, como el foro sobre defensa de la cultura latinoamericana organizado por la UNESCO, en París, en 1976; el Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos Latinoamericanos, en La Habana, en 1981; el Congreso de Intelectuales sobre la Deuda Externa de América Latina y el Caribe, en La Habana, en 1985; en la Semana de Integración Cultural Latinoamericana SICLA, en Lima, en 1986; por otra parte, el Encuentro Latinoamericano y del Caribe por la Solidaridad, la Soberanía, la Autodeterminación y la Vida de Nuestros Pueblos declaró el mural del Congreso Patrimonio Cultural de América Latina, en 1989. Además impartió varias conferencias sobre derechos humanos y en 1988 publicó el libro *El tiempo que me ha tocado vivir*.

Antes de poner punto final a *La Ira*, considero importante mencionar que algunas fuentes informan que Oswaldo y su hijo mayor, Pablo, fueron encarcelados durante algunos días por su oposición a la dictadura militar, en 1963, e incluso que el pintor «estuvo a punto de ser fusilado».¹⁰⁹ En ese contexto, Guayasamín habría redactado «una violenta carta de protesta».¹¹⁰ Sin embargo, tras algunos infructuosos intentos de contacto con la Fundación Guayasamín, no pudimos confirmar ni ampliar dicha información. Hecha esta observación, nos reincorporamos al año de 1988, cuando Guayasamín comienza a trabajar en su tercera gran serie, dedicada al tema de la maternidad.

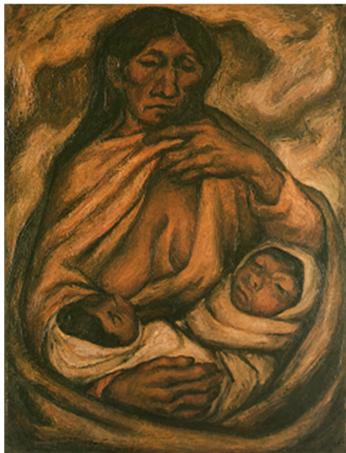
¹⁰⁹ Ronnie Muñoz Martineaux, «Biografía de Oswaldo Guayasamín» en Fernando Gamboa, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín. La Edad de la Ira*, Museo de Arte Moderno, del 20 de febrero al 20 abril 1975, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

¹¹⁰ «Cronología» en Jacques Lassaigue, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977, p. 84, y «Cronología» en Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997, p. 90.

1.5.4. *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo* (1988-1999)

En 1988, al borde de los setenta años de vida, Oswaldo Guayasamín comenzó a producir su tercera serie de más de cien cuadros, llamada *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, una evocación a las madres del mundo. También es conocida como *La Edad de la Ternura* y es un homenaje de amor a la maternidad.

Desde los comienzos de su carrera artística, Guayasamín pintó hijos –principalmente niños– cobijados por sus madres con devoción: los bebés que se alimentan del seno materno; la madre semidesnuda y alicaída que sostiene entre sus brazos a su hijo endeble; la pareja materno-filial que se funde, fatigada, bajo un rebozo; la mano suplicante de la madre en forma de vasija cuyo vientre es matriz y tumba del hijo esquelético, quien –de manera semejante a la de ella– dirige su mirada hacia las alturas, como implorando la intercesión divina. A continuación, incluimos esas parejas madre-hijo como muestra del antecedente de *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*.



Los mellizos, 1941,
óleo sobre tela, 125 x 90 cm
Fuente: *El tiempo que me ha tocado vivir*



Madre y niño, 1942,
óleo sobre tela, 105 x 66 cm
Fuente: *El tiempo que me ha tocado vivir*



El hijuelo, 1942, óleo sobre tela
Fuente: *El tiempo que me ha tocado vivir*



Origen, 1951
óleo sobre tela, 123 x 82 cm
Fuente: *El tiempo que me ha tocado vivir*

En la mayoría de los ejemplos anteriores, se advierte que tanto las madres como los hijos tienen los ojos cerrados. A veces, Guayasamín optó por colores ocres o terrosos; aunque en alguna ocasión eligió la paleta de tonos grises. Las líneas son casi siempre gruesas. Además, es notable la expresión de desaliento en los semblantes de las madres.

En contraste, en *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo* hay ojos que miran; se amplía la paleta cromática; predominan las líneas curvas, mucho más finas; y la expresión de los rostros es más suave y serena. El crítico José Marín-Medina califica los cuadros que componen *La Ternura* como «obras más aplacadas y de muchísimo color, en las que el maestro gusta de fundir los géneros del bodegón y del retrato».¹¹¹

Por otra parte, Alejandro Moreano, describe e interpreta algunos componentes como citamos a continuación:

líneas circulares, colores agudos que llenan los cuerpos de carne y de una luz escurridiza; volúmenes que en lugar de tratar de separarse exasperadamente, procuran aproximarse, rozarse, intercalarse, incluirse unos en otros; un tiempo más que suspendido quieto, inmovilizado no en su fragilidad o fugacidad sino en una especie de vaciedad taciturna y, a la vez, plena.¹¹²

¹¹¹ José Marín-Medina, «Pintura y universo de Oswaldo Guayasamín» en Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997, p.6.

¹¹² Alejandro Moreano, «De la Edad de la ira a Mientras viva siempre te recuerdo: ¿culminación o ruptura?», *Kipus: revista andina de letras*, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora

Dicho autor, percibe en la tercera gran serie «una fractura, una negación del sentido mismo de la pintura clásica de Guayasamín».¹¹³ Sin embargo, hay quienes no comparten esa impresión; por ejemplo, el dramaturgo y crítico de arte Claude Demarigny considera que

no es realmente una nueva etapa, una especie de paz finalmente encontrada que seguiría a “La Edad de la Ira”. El respeto a la vida, la pureza del amor maternal, están presentes desde el principio de la obra [...] el tema de la ternura aparece como un sueño recurrente [...] Oswaldo GUAYASAMÍN no se abandona con ingenuidad a la ternura. No ha perdido su ira. Prepara una serie de una fuerza increíble en homenaje a la lucha incesante de las madres de la Plaza de Mayo, o de todas las plazas del mundo.¹¹⁴

Por su parte, Guayasamín siempre dejó claro que la intencionalidad de su última gran serie era honrar a las mujeres en condición de madres, pero en cierta ocasión agregó que –a través de ese homenaje– buscaba hacer «un llamado al mundo; cuestionando las fronteras, banderas e himnos, pues eso nos hace enemigos de los que están al lado».¹¹⁵ En ese sentido, Demarigny tendría razón al afirmar que la ternura que bulle en el último movimiento ejecutado por Guayasamín corresponde a la parte dulce de la dicotomía permanente entre la vida, el amor y la paz –por un lado– y el odio, la violencia, la represión y la guerra –por otra parte–, sobre la que descansa toda su obra. Ambas caras resultan complementarias e imprescindibles entre sí. La madre que consuela y sana protagoniza el movimiento final de la sinfonía compuesta por Guayasamín. Aparece imprescindible, necesaria, como símbolo de la confianza en que los tormentos, el sufrimiento, la aflicción y el desconsuelo desplegado en *La Edad de la Ira* serán superados. Lo que podría parecer una grieta que impone distancia entre dos periodos, sería más bien la unión pronunciada de *La Ira* con *La Ternura*, el borde donde se empalman ambas series.

Nacional, No. 11, primer semestre de 2000, pp. 3-20. En línea. Disponible en DE: <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1613/1/RK-11-Homenaje.pdf>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Claude Demarigny, «A propos de la “Tendresse”» en Fundación Guayasamín, *Guayasamín*, Musée du Luxembourg, del 16 de junio al 14 de julio de 1992, París, Departement des Affaires Internationales / Fundación Guayasamín / Air France, 1992, p. 22. La traducción es nuestra.

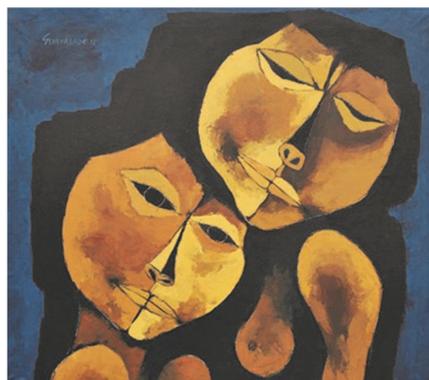
¹¹⁵ Rosa Rodríguez, «La voz plástica de América del Sur. Entrevista con Oswaldo Guayasamín». En línea. Disponible en DE: <http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/articulos/126-suplemento-003octubre92/61-la-voz-plastica-de-america-del-sur-entrevista-con-oswaldo-guayasamin-de-rosa-rodriguez-kintto-lucas5>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Pasemos a descubrir *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, por medio de las siguientes reproducciones, tomadas de la página electrónica de la Capilla del Hombre. Aclaremos que la información faltante al pie de foto de algunas de ellas se debe a la omisión de la misma en el sitio de internet que nos ha abastecido para ilustrar esta sección. Por otra parte, advertimos que algunas datan de 1986 o 1987; así, se hallan fuera del intervalo de tiempo que dicha institución ha establecido para delimitar la serie: 1988-1999. Nosotros respetamos los límites determinados, pero hacemos notar los desajustes que encontramos, y sugerimos a la Fundación Guayasamín la revisión y posible corrección de los periodos establecidos. Hace algunas páginas, señalamos una situación similar con *Huacayñán*.

Hechas estas aclaraciones, abrimos un espacio a las imágenes.



Maternidad, 1987,
óleo sobre tela, 80 x 100 cm



Ternura, 1988.

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/219-materindad-1987>
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/221-tenura-1988>



Madre y niño, 1989,
óleo sobre tela, 135 x 100 cm



La Ternura – Rojo Cayena,
óleo sobre tela, 140 x 70 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/105-madre-y-nino>
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/106-la-ternura-rojo-cayena>



Madre y niño – Fondo rojo,
óleo sobre tela



El abrazo,
óleo sobre tela, 100 x 100 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/108-madre-y-nino-fondo-rojo>
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/109-el-abrazo>



Madre y niño – Marrón, 1982,
óleo sobre tela, 105 x 176 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/104-madre-y-nino-marron>



Madre y niño, 1989,
acuarela y lápices de colores sobre cartulina
56.5 x 76.5 cm



Maternidad, 1990
acuarela y lápices de colores sobre cartulina,
50 x 70 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/202-madre-y-nino-1989-ii>
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/201-maternidad-1990>



Amor #3, 1990,
Serigrafía, 56.5 x 76.5 cm



Abrazo, 1999
acuatinta sobre cartulina, 45 x 45 cm

Fuente: <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/220-amor-3-1990>
y <http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/218-abrazo-1999>

La mayoría de los cuadros de esta serie circularon dentro de las pistas mercantiles. Esa situación condujo a su desarticulación y encierro dentro del ámbito privado. Es sabido que el coleccionista ecuatoriano Jorge Eljuri Antón posee el conjunto más numeroso de fragmentos de *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*. Los retazos que se conservan en la Capilla del Hombre son pocos.

La pequeña muestra disponible es un ejemplo de cómo Guayasamín trasladó el amor que durante su infancia recibió de su madre, hasta las esferas de su actividad profesional. El modelo de la maternidad que Guayasamín reproduce en su tercera serie es el de la madre dedicada a sus hijos, que ama incondicionalmente. Ese fue el rol que desempeñó Doña Dolores, una madre «tradicional» en el contexto quiteño de la primera mitad del siglo XX.

El niño solitario; herido física y moralmente por su padre, por sus compañeros de escuela, por sus profesores, por la sociedad y por la violencia orquestada desde el Estado ecuatoriano; creció y denunció los abusos de poder. Después, en la etapa final de su vida, hizo una reverencia en memoria del ser que lo llevó y sustentó en su vientre, quien lo comprendió mientras el resto del mundo lo desdeñaba, y quien se sacrificó trabajando para proporcionarle a su familia lo mínimo necesario para vivir.

Mientras Viva Siempre Te Recuerdo fue la gran serie postrera del pintor. En 1999, su muerte impidió que ese homenaje a la figura materna siguiera creciendo. Durante la última década de su vida pintó –además– algunos murales en el extranjero, donde los protagonistas igualmente son madres e hijos, pero con una mayor carga de dramaticidad. Tales son los casos de *Madre y niño* (1992, acrílico sobre acrílico, 290 x 520 cm, Parlamento Andino, Sao Paulo, Brasil) y *Madres y niños* (1992, acrílico sobre acrílico, 600 x 480 cm, Edificio Unesco, París, Francia). También realizó algunos retratos, como el de Rigoberta Menchú (1996, óleo sobre tela 100 x 100 cm). Asimismo, emprendió la materialización de la Capilla del Hombre, un recinto por medio del cual una parte considerable de su obra llega hasta el espectador.

En este punto dejamos atrás el asunto de la producción para concentrarnos en el de los canales de circulación de la obra que actualmente funcionan como puntos de comunicación entre ésta y el espectador.

1.6. El legado: Instituciones y recintos

Oswaldo Guayasamín fue un hombre con visión de largo alcance, la cual le permitió vislumbrar la necesidad de crear un medio para que su trabajo pudiese ser apreciado por un gran número de espectadores. La búsqueda de respuestas a sus preocupaciones acerca de la

difusión de su obra trajo como resultado la creación de una institución y un recinto que actualmente son dirigidos por sus hijos.

1.6.1. La Fundación Guayasamín

De acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez, «la circulación de la obra supone [...] los canales de distribución públicos o privados»¹¹⁶ que funcionan como mediadores entre el producto y el consumidor. Por lo general, el canal «es independiente de la voluntad del artista»¹¹⁷ pero –en el caso de Guayasamín– observamos la determinación del pintor de construir un puente para «rescatar» su obra del coleccionismo privado y acercarla a un público amplio. La Fundación Guayasamín, que surgió en 1976 a partir de esa inquietud, fue concebida de la siguiente manera:

Reuní a todos mis hijos, en una mesa bastante amplia, y les propuse la idea de la creación de la fundación que hoy lleva mi nombre. Lo que está atrás de todo esto es que he pintado alrededor de unos seis mil cuadros, por lo menos; miles de dibujos; centenares y centenares de acuarelas; y casi nada de esto estaba en el Ecuador. Casi toda esta obra está repartida en colecciones particulares, en algunos museos del mundo, y no quedaba nada aquí. Mis cuadros son, eh, no son cosas, claro que pinto paisajes, un cuadro suelto, un retrato, una naturaleza muerta, pero la parte básica de mis cuadros es hacer cuadros en colección. Por ejemplo, digamos, cosas sobre *La Edad de la Ira*, que estoy pintando desde hace veinte años; digamos, campos de concentración, una colección dentro de la *Edad de la Ira* [...] son cosas que van unas a otras juntas. Entonces pensé: esto no puede destruirse, no puede separarse; y entonces propuse a mis hijos (claro, mis hijos tenían el derecho, cuando yo me vaya, de tener estas cosas y dividirse como es natural, normalmente) pero este es el miedo que tuve de que estas colecciones vayan a dispersarse como sucedió con *Huacayñán* y fue donde nació la idea de donar todo a mi país. Felizmente mis hijos estuvieron de acuerdo y creamos la Fundación

¹¹⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, «De la crítica de arte a la crítica del arte» (1980) en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 206 y 207.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 208.

Guayasamín para donar todas estas colecciones de mis cuadros, de arte arqueológico y de arte de la colonia.¹¹⁸

Entonces, Guayasamín tomó la iniciativa de crear la institución que hasta la actualidad sigue cumpliendo con el cometido de promover su obra.

Las instalaciones de dicha «organización sin fines de lucro» están ubicadas en Bellavista, Quito, sobre un vasto terreno que Oswaldo y Luce –su segunda esposa– adquirieron en los años 60, cuando la zona carecía de todo servicio. En 1961 la pareja construyó una casa modesta, que fue la raíz de la sede actual de la Fundación Guayasamín.¹¹⁹

Gracias a la labor de la fundación, la presencia del pintor se extendió por el mundo. Su obra fue exhibida en destacadas salas de América, Europa y Asia. Por otra parte, la fundación tiene el encargo de custodiar la obra creada y donada por Guayasamín a su pueblo, así como las valiosas colecciones de más de tres mil piezas arqueológicas prehispánicas, más de ochocientas piezas de arte colonial y cuantiosas obras de arte contemporáneo que formaban parte de su colección personal ya que fueron adquiridas por el pintor a lo largo de su vida.

1.6.2. La Capilla del Hombre

Las obras de Oswaldo Guayasamín, en tanto que artes plásticas, son consumidas por el espectador mediante la contemplación. En el caso de los murales y las esculturas, ese proceso tiene lugar en el sitio donde estos se levantan: un palacio de gobierno, una universidad, una casa de cultura, un aeropuerto, la calle, una plaza pública, etcétera. En el caso de la pintura de caballete, que habitualmente es confinada entre muros, los museos suelen ser los espacios donde la obra puede ser contemplada por un público «numeroso».

¹¹⁸ Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert, «De cerca – Oswaldo Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=y8kHOAeYg70>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

¹¹⁹ *Vid.* «Luce DePerón Tcherniak». En línea. Disponible en DE: <<http://www.lucedeperon.com/wp-content/uploads/2013/10/LUCE-DEPERON-TCHERNIAK-ARTISTA.pdf>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Algunos años después de haber constituido la Fundación Guayasamín,¹²⁰ Oswaldo tuvo un sueño: la creación de un recinto cultural destinado a ser el canal de comunicación entre un conjunto de obras y el espectador. Una especie de museo para facilitar la consumación de la intencionalidad que imprimió en su pintura a lo largo de toda su carrera: estimular la conciencia social, reivindicar los derechos humanos, promover la libertad y el respeto, impulsar la solidaridad entre los hombres y fomentar una cultura de paz sostenible. Una suerte de «santuario de la cultura humana».¹²¹ Además, los murales de la Capilla fueron concebidos por Guayasamín como un llamado a la unidad latinoamericana.

Pasaron algunos años para que el sueño comenzara a materializarse en el corazón de Ecuador, con recursos económicos del propio Guayasamín, a los que se sumaron el apoyo de la UNESCO y la participación de Luis Eduardo Aute, Alberto Cortez, Manuel Criollo, Grupo Fortaleza, León Guido, Patricia González, Víctor Heredia, Grupo Inti Illimani, César Isella, Fito Páez, Isabel y Ángel Parra, Piero, Alberto Plaza, Tannya López, Grupo Pueblo Nuevo, Silvio Rodríguez, Joaquín Sabina, Mercedes Sosa y Tercer Mundo, quienes formaron parte del festival *Todas las Voces Todas*, organizado por Guayasamín para obtener fondos que ayudaron a financiar la construcción de la Capilla.

El jueves 3 de agosto de 1995 fue colocada la primera piedra en el marco de una ceremonia ritual encabezada por Sabino Hualinga, un chamán quechua. Siete años después llegó el gran día: la Capilla comenzó a funcionar. Guayasamín había muerto tres años antes, así que no pudo culminar su obra, pero el equipo que participó en la erección del majestuoso recinto prosiguió su trabajo hasta concluir la edificación central,¹²² lo cual fue

¹²⁰ Decidimos no especificar el año en que Guayasamín concibió la idea de crear la Capilla del Hombre porque en la literatura consultada no hay consenso al respecto. Hay quienes, como Federico Mayor Zaragoza, afirman que el pintor había imaginado la creación de dicho complejo cultural desde los años ochenta. Otras fuentes mencionan que «Alrededor de 1991 el Maestro Oswaldo Guayasamín concibió su mayor Proyecto artístico: “La Capilla del Hombre”». «Presentación» en Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.

¹²¹ Gustavo López Ospina en Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003, p.19.

¹²² La construcción central es «Un edificio de planta cuadrada de 30 metros por 30 metros que se resuelve a dos niveles: uno enterrado y otro a nivel de la plaza. Ordenado en su diseño a partir de su eje axial que, en la mitad del mundo y en la mitad del tiempo, permite el ingreso del sol sin sombra en los solsticios y equinoccios [...] La Primera Planta o PB corresponde a la Sala Contemporánea [...] y el subsuelo corresponde a la Sala Prehispánica [...] Las salas de exhibición constituyen “Cajas Ciegas”, es decir espacio sin ventanas que permiten al visitante concentrar su atención en la obra tanto arquitectónica como pictórica sin distraerse con los elementos del exterior». Fundación Guayasamín. «Arquitectura de la Capilla del Hombre» En línea. Disponible en DE: <<http://www.capilladelhombre.com/index.php/museos/capilla-del-hombre/arquitectura>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

suficiente para abrir sus puertas al público tras el acto de inauguración celebrado el 29 de noviembre de 2002, en el que estuvieron presentes los presidentes en turno de Ecuador, Gustavo Noboa; de Cuba, Fidel Castro; y de Venezuela, Hugo Chávez.

Desde entonces, la Capilla funciona como vínculo entre el legado de Guayasamín y los visitantes. En ese espacio, el pueblo ecuatoriano es educado en el culto a Guayasamín. Desde ahí, se rinden honores a la identidad latinoamericana desde la perspectiva de los oprimidos. En su página electrónica, encontramos la siguiente descripción acerca de dicho lugar:

Es un espacio que invita a la reflexión de la historia desde el punto de vista de América Latina, desde el pasado hasta el presente con nuestros logros y sufrimiento, para proyectarnos al futuro, un futuro mejor, solidario y justo para con nosotros mismos. Se identifica con los desposeídos de la tierra, los pueblos discriminados, las mujeres, los niños, las víctimas de las guerras y las torturas de toda especie.¹²³

La Capilla del hombre es una especie de ofrenda para el ser humano en general y para el pueblo latinoamericano en particular, un homenaje a sus luchas y conquistas históricas, «donde Guayasamín hace un canto al hombre por su dolor, llanto, ira, ternura, protesta, sueños, violencia, lucha, heroísmo, sacrificio, etc.». ¹²⁴

Actualmente ese complejo cultural ha sido declarado Proyecto prioritario para la cultura, por la UNESCO, y Patrimonio Cultural del Estado Ecuatoriano, por el Congreso Nacional de Ecuador. Y es, sin lugar a dudas, el mejor sitio para el disfrute colectivo de la obra de Guayasamín.

Cabe agregar que en el mismo terreno se hallan otros atractivos, como el museo de sitio que comprende trece tumbas pre-incas –cuyo descubrimiento ocurrió el mismo día que falleció Guayasamín, es decir el 10 de marzo de 1999–, ofrendas, piezas arqueológicas de

¹²³ Fundación Guayasamín. «Introducción» en: *Capilla del hombre*. En línea. Disponible en DE: <<http://www.capilladelhombre.com/index.php/museos/capilla-del-hombre/introduccion>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

¹²⁴ Miguel Castillejo Gorraiz, «Presentación» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 9.

la colección personal de Guayasamín y algunas réplicas donadas por gobiernos amigos;¹²⁵ la casa-taller donde habitó y trabajó el pintor la mayor parte de su vida, convertida en museo y abierta al público desde 2012; la Plaza de la Integración Latinoamericana; y el Árbol de la Vida, un pino plantado por Oswaldo, bajo el cual descansan sus restos mortales junto a los del escritor Jorge Enrique Adoum.

1.6.3. Casa Guayasamín - La Habana

Oswaldo Guayasamín siempre abrazó a Cuba y se adhirió a las aspiraciones de su revolución. En 1960 creó la serie denominada *Los Mártires*, dedicada a los combatientes muertos y atormentados por el gobierno de Fulgencio Batista (1901-1973), derrocado en 1959. Posteriormente incluyó un cuadro titulado *Playa Girón* dentro de la serie *La Edad de la Ira*, con el que rindió homenaje a la resistencia del pueblo cubano durante la invasión estadounidense a Bahía de Cochinos en 1961. En cuatro ocasiones realizó retratos de Fidel Castro. En la isla caribeña conoció a Salvador Allende. En 1991, cuando Cuba padecía una dura crisis detonada por el colapso de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), Guayasamín partió de su patria para mostrar su solidaridad con el pueblo cubano al cual donó una colección de aguafuertes destinados a ser vendidos.

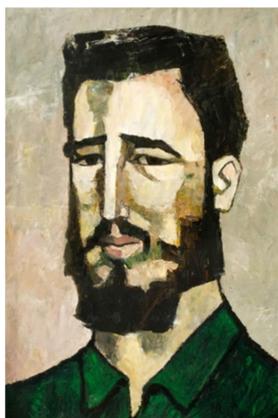
En 1989 recibió la condecoración «Celia Sánchez» en conmemoración de treinta años de Casa de las Américas de Cuba y el 30 de noviembre de 1994 recibió la distinción de *Doctor Honoris Causa* del Instituto Superior de Arte de Cuba. Además, a lo largo de su carrera participó en varios encuentros realizados en aquel país, por ejemplo: el encuentro de Intelectuales sobre la Deuda Externa de América Latina y el Caribe (La Habana, 1985) y el Primer Encuentro Mundial de Solidaridad con Cuba (La Habana, noviembre de 1994).

Bastan los hechos mencionados para afirmar que el afecto y la admiración entre el pueblo cubano y Oswaldo Guayasamín fueron recíprocos. La unión entre éste y aquel alcanzó la cumbre el 8 de enero de 1993, cuando fue inaugurado el taller-museo Casa Guayasamín. Fidel Castro estuvo presente en el acto de apertura.

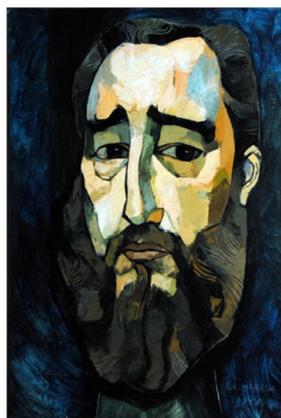
¹²⁵ Entre las donaciones se encuentran una réplica de una momia de la cultura chinchorro, proveniente de Chile; una réplica de un Atlante de Tula, de la cultura tolteca, donado por México; y una réplica de la Estela 5 de Tikal, de la cultura maya, donada por Guatemala.

La Casa Guayasamín se erige bajo el cielo de La Habana vieja, en un inmueble del siglo XVIII, ubicado en el número 111 de la calle Obrapía. Éste pertenece al Patrimonio Cultural de la Oficina del Historiador de dicha ciudad. Durante algún tiempo fue residencia y estudio de Guayasamín. Actualmente cuenta con tres salas de exposición permanente donde se muestran objetos personales del artista y algunas de sus obras. Destaca una colección de grabados

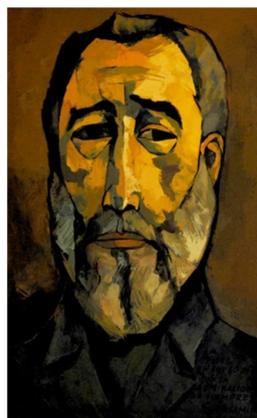
Además de ser museo y galería de arte, el recinto aloja al Taller de pintura y artes plásticas para niñas y niños de La Habana, fundado en 1993 por la profesora de arte Zenaida Díaz y el pintor Oswaldo Guayasamín. Asimismo, funciona como foro para proyección de audiovisuales e impartición de conferencias, particularmente sobre arte latinoamericano. La Casa Guayasamín cobija proyectos dirigidos y organizados por la Gestión Cultural de la Oficina del Historiador de La Habana, por ejemplo: vistas escolares, programa del adulto mayor y el proyecto de aulas y museos.



Retrato a Fidel, 1961
óleo sobre tela



Retrato a Fidel, 1981
óleo sobre tela



Retrato a Fidel, 1986
óleo sobre tela



Retrato a Fidel, 1996
óleo sobre tela

Fuente: <http://espina-roja.blogspot.com/2016/12/retrato-de-fidel-castro-de-oswaldo.html>
y <http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n536_08/536_24.html>

1.7. Una luz encendida: Muerte de Guayasamín

«La muerte no existe», solía afirmar Oswaldo Guayasamín. «La muerte no existe. La vida es como un grano de maíz que vuelve a germinar».¹²⁶ A los setenta y nueve años regresó a la tierra, dentro de una vasija de barro, como ofrenda de tiempos prehispánicos, como semilla que se siembra para brotar hacia el cielo donde vuela el ave blanca. «La muerte no existe. Ya son tres mil años que estoy viviendo»,¹²⁷ declaró ante una reportera con la misma convicción de cuando afirmaba que venía pintando desde hace tres o cinco mil años.

Así hablaba Guayasamín, como si nunca fuese a llegar su final; pero, por otro lado, sabía que en algún momento su ciclo vital se consumaría y su deseo era que la muerte lo abrazara en su patria:

Yo adoro a mi ciudad de Quito. Es la ciudad de donde voy y a donde vuelvo permanentemente. Ojalá me toqué la suerte de morir en esta ciudad. Además yo he sembrado un árbol, que ahora ya es muy grande, donde quería que, sin salir a la calle, de la cama me pasen al huequito ahí.¹²⁸

Desdichadamente, su muerte sucedió lejos de donde a él le hubiese gustado. Oswaldo Guayasamín falleció de un ataque al corazón el 10 de marzo de 1999, en Baltimore, Estados Unidos, donde había sido sometido a una cirugía de los ojos. Su amigo, el cantante Alberto Cortez, escribió: «y te has ido a morir / en una extraña ciudad / sin vocación de alas / ni condición de esteta».¹²⁹

Sin embargo, su muerte en tierras distantes no fue obstáculo para que su familia se ocupara de cumplir su voluntad de ser enterrado en el fondo de una vasija de barro, tal como lo expresa una canción cuya letra fue compuesta por sus amigos poetas Jorge Carrera Andrade (1902-1978), Hugo Alemán (1899-1983) y el pintor Jaime Valencia (1916-2010)

¹²⁶ Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.

¹²⁷ Lilian Granda (Dir.), «La Capilla del Hombre», ARIG / Ambrosia Digital, Quito, 2000. Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=x6Zo2lgxrGA>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

¹²⁸ Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert, «De cerca – Oswaldo Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=y8kHOAeYg70>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

¹²⁹ Jorge Enrique Adoum, *et al.* (textos), *Guayasamín*, Museo de la Ciudad, Valencia, del 26 de junio al 31 de agosto de 2003, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, p. 47.

durante una fiesta que se celebró en la casa de Guayasamín, en los albores de los años ‘50.¹³⁰ El compositor Gonzalo Benítez (1915-2005) se encargó de musicalizarla, al filo de la medianoche, y de contar la anécdota a sus biógrafos Adrián de la Torre y Pablo Guerrero.¹³¹

Según Benítez, el cuadro *El origen*, que Guayasamín acababa de pintar, impresionó a sus invitados y despertó la inspiración de los mencionados artistas, quienes escribieron la canción en la contraportada de un ejemplar del libro *Por el camino de Swan*, de Marcel Proust, tomado de la biblioteca del anfitrión. La primera estrofa, escrita por Jorge Carrera Andrade, dice:

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.¹³²

Así fue enterrado Guayasamín. La vasija mortuoria se halla bajo el pino conocido como el Árbol de la Vida, que se levanta en una zona del terreno donde fue construida la Capilla del Hombre. Junto a las cenizas del pintor permanecen –desde el 4 de julio de 2009– las de su mejor amigo: Jorge Enrique Adoum. Así se lo habían prometido. «Siempre voy a volver, mantengan encendida una luz»,¹³³ dijo Oswaldo. A él le tocó partir primero. Entonces, Jorge Enrique esparció el néctar de la amistad sobre sus palabras para hablarle al amigo

¹³⁰ El cuadro *Origen*, que habría inspirado la canción, data de 1951, según consta en la ficha técnica respectiva, la cual se incluye en el libro *El tiempo que me ha tocado vivir*. Sin embargo, Gonzalo Benítez recuerda que ese episodio ocurrió la noche del 7 de noviembre de 1950, cuando *El Origen* estaba recién pintado: «El cuadro estaba todavía fresco y hasta me manché los dedos. En la pintura había una vasija de barro y, dentro de esta, unos esqueletos pequeños de niños. El Oswaldo explicó que los Incas enterraban a sus familiares dentro de la vasija junto con alimentos. Se impresiona el Jorge Carrera y le vemos que se va a la biblioteca, coge un libro y en la contratapa escribe una estrofa». Adrián de la Torre y Pablo Guerrero, «Historia de la canción vasija de barro» en *Tras una cortina de años*, Quito, FONSA, 2006. En línea. Disponible en DE: <<https://www.ecuadornoticias.org/index.php/91-ocio/literatura/187-historia-de-la-cancion-vasija-de-barro>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

¹³¹ Vid. Adrián de la Torre y Pablo Guerrero, *Gonzalo Benítez: Tras una cortina de años*, Quito, FONSA, 2006.

¹³² Adrián de la Torre y Pablo Guerrero, «Historia de la canción vasija de barro» en *Tras una cortina de años*, Quito, FONSA, 2006. En línea. Disponible en DE: <<https://www.ecuadornoticias.org/index.php/91-ocio/literatura/187-historia-de-la-cancion-vasija-de-barro>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

¹³³ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

exánime, para decirle, estremecido, que esa luz «Está encendida, la puedes ver: en el día, en la pintura del mundo, en tu casa, en nuestros ojos la mantenemos. Sería mejor que volvieras, “que tenemos que hablar de tantas cosas, compañero del alma, compañero”». ¹³⁴



Árbol de la Vida

Fuente: <http://www.capilladelhombre.com/index.php/museos/casa-museo/arbol-de-la-vida>

¹³⁴ Jorge Enrique Adoum, «Palabras junto al árbol donde está Guayasamín» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 22.

Eso de morirse es una tontería.
Primero, no me voy a morir
porque una muerte física es una parte muy pequeña de estar.

OSWALDO GUAYASAMÍN

Guayasamín no ha muerto,
es eterno como el Cotopaxi,
como el Pichincha,
como estos colosos,
colosal es su obra

VÍCTOR DELFÍN

El artista muere,
pero su creación perdura a través de los tiempos.

SAMUEL RAMOS

Hoy podemos ver con toda claridad
que él y su obra perdurarán en la conciencia
y el corazón de las presentes y futuras generaciones.
Gracias Oswaldo Guayasamín, hermano entrañable,
por el legado que dejaste al mundo.

FIDEL CASTRO

CAPÍTULO II
REVISIÓN DE FUENTES 1968-1978



II. REVISIÓN DE FUENTES 1968-1978

Este apartado comprende las publicaciones sobre Oswaldo Guayasamín generadas entre 1968 y 1978. El criterio para establecer esos límites temporales responde, primero, a que en los acervos bibliográficos de la Ciudad de México el material más remoto sobre Guayasamín data de 1968; en segundo lugar, elegimos 1978 como linde porque sólo después de ese año las palabras del propio pintor comenzaron a ser reproducidas, a diferencia de lo que ocurría antes, cuando únicamente se daba cobijo a escritos de terceros. A partir de 1978 distinguimos un nuevo enfoque en la producción de los materiales que poseemos. Esa característica nos condujo a determinar el primer corte en el abordaje de los mismos.

Dentro de esos márgenes encontramos ocho ediciones, cada una incluye los aportes de diversos autores que vierten sus juicios, valoraciones y planteamientos por medio de prólogos, ensayos, comentarios de catálogo, monografías, breves semblanzas y discursos para declarar inaugurada una obra o una exposición temporal, entre otras plataformas desde donde se dirigen a públicos de distinta naturaleza. Esas ocho obras representan el 30.78% del conjunto recabado como resultado de la búsqueda en las colecciones de quince bibliotecas de la Ciudad de México. Su clasificación queda plasmada en la siguiente gráfica:

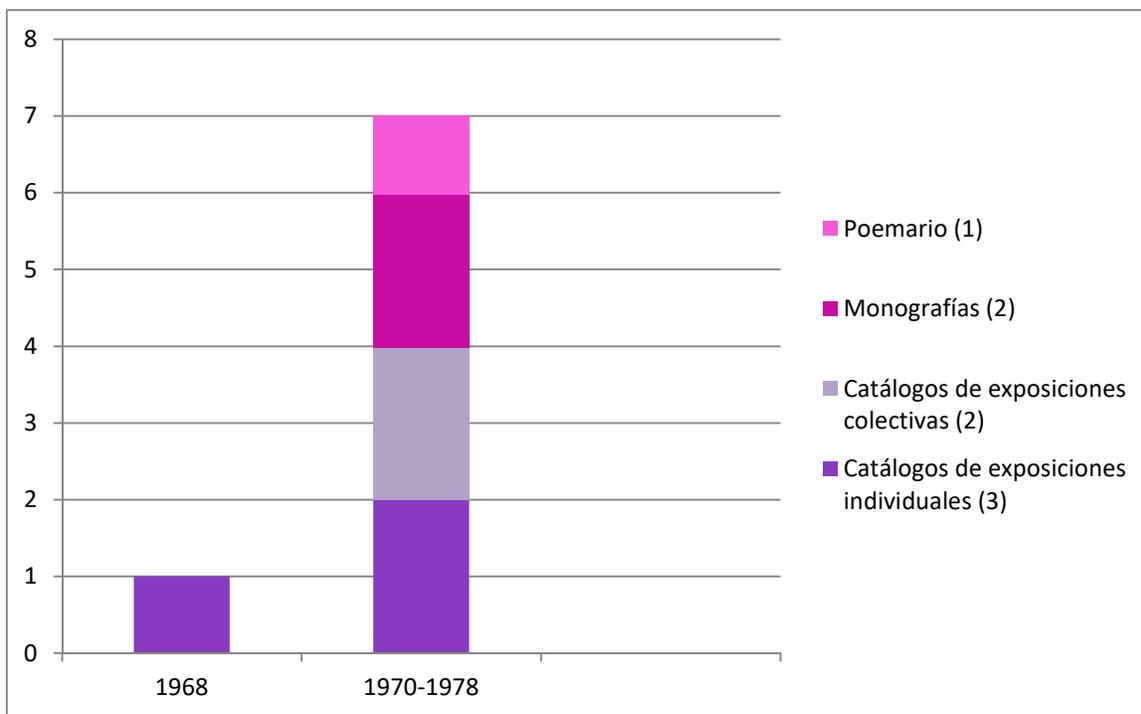


Figura 1. Representación de las publicaciones referentes a Oswaldo Guayasamín disponibles en los acervos bibliográficos de la Ciudad de México. Periodo temporal: 1968-1978.

Se observa el predominio de los catálogos como fuentes de aproximación a la obra de Guayasamín, sobre todo en la década de los años setenta. Si lo reducimos a cifras, se advierte que el 62.5% de las publicaciones que salieron a la luz durante el periodo de 1968 a 1978 corresponden a folletos, cuadernillos o catálogos que fueron producidos para complementar alguna exposición de arte. Por lo tanto, los principales receptores de esos textos son los aficionados.

De los cinco catálogos, tres se desprenden de muestras dedicadas en su totalidad a Guayasamín en: México (1968 y 1975) y Ecuador (1977). Por otra parte, hay dos catálogos que surgieron a partir de exposiciones colectivas efectuadas en Ecuador (1977) y México (1978). En éstas su obra fue incluida junto a la de otros artistas.

En cuanto a los demás libros, dos son monográficos: el primero (1973) fue escrito por el español José Camón Aznar; mientras que el segundo (1977) incluye las valoraciones de cinco autores sobre Guayasamín; el restante es un poemario de José María Arguedas que incluye una pieza titulada «Qué Guayasamín» (1976).

En la gráfica denominada *Figura 1* omitimos los libros dedicados a historiar, teorizar o criticar el arte latinoamericano o ecuatoriano que trazan un panorama general de la pintura o las artes en América Latina. Tampoco incluimos aquellas enciclopedias, diccionarios o anuarios donde Guayasamín es mencionado vagamente.¹³⁵ Ahora bien, aunque ese tipo de publicaciones no aparecen en la gráfica, no los ignoramos. De ellos hemos obtenido datos y valoraciones que resultan provechosos para tonificar esta investigación. Por ejemplo, los juicios de Marta Traba Taín (1923-1983) y Hernán Rodríguez Castelo (1933-2017) han sido incluidos dentro de este capítulo pero no están representados en la gráfica antes mencionada debido a que Guayasamín no representó un papel protagónico en las páginas de sus libros.

2.1. El '68: atrocidad en las telas y en las calles

La obra de Oswaldo Guayasamín se agrupa en grandes series. *Huacayñán* (1946-1952), *La Edad de la Ira* (1962-1989) y *Mientras viva siempre te recuerdo* (1988-1999) son los tres conjuntos pictóricos más destacados de su carrera, tanto por la cantidad de cuadros que los conforman, como por el mensaje que entregan.

La inauguración de *Huacayñán*, en 1952, fue el evento que proyectó al artista quiteño fuera de las fronteras de su patria, e incluso más allá del continente americano. Esa serie le concedió grandes momentos de gloria; sin embargo, hemos advertido la ausencia de publicaciones provenientes de aquella época. No tenemos la menor duda de que hubo crítica en su momento, pero ésta no ha arribado a la Ciudad de México. Los análisis más antiguos acerca de *Huacayñán* –emanados de las fuentes disponibles– datan de los años setenta. He ahí el primer gran vacío.

Es preciso saltar ese hueco para alcanzar la primera de nuestras fuentes. Se trata de un catálogo editado en México por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), en 1968, cuando *La Edad de la Ira* se presentó en el Palacio de

¹³⁵ No obstante, sí incluimos catálogos de exposiciones colectivas, aún los de aquellas donde sólo se expuso un cuadro de Guayasamín. También incorporamos (en la gráfica del capítulo III) catálogos de casas de subastas porque éstos nos brindan la oportunidad de hacer algunos apuntes sobre la privatización del arte y el coleccionismo.

Bellas Artes. Hay que aclarar que aunque esa serie había sido inaugurada desde 1967, Guayasamín continuó produciendo cuadros para la misma durante la década de los ochenta; nos encontramos entonces con una obra que fue inaugurada y presentada en varios países antes de ser terminada. Como ya se ha mencionado, el turno de México llegó en 1968; así, *La Edad de la Ira* aterrizó en esta ciudad justamente en aquel año que ocupa un sitio sobresaliente en la memoria histórica nacional.

En 1968 un sismo político, social y cultural sacudió diferentes partes del mundo. Praga, Berlín, París y Chicago, entre otros puntos, fueron algunos de los escenarios donde movimientos de diversa índole estremecieron los cimientos de sus respectivas sociedades y, en algunos casos, llegaron a demoler gobiernos autoritarios. Si bien los sectores que se levantaron para formar parte de las protestas fueron diversos, quienes activaron el despertador fueron los estudiantes. Ante eso, las autoridades pusieron en marcha el aparato represivo con el objetivo de apagar la llama encendida. México es un ejemplo cercano.

En México, el movimiento fue detonado por la incursión de las fuerzas policiacas dentro las instalaciones del Instituto Politécnico Nacional (IPN) y la detención de varios estudiantes.¹³⁶ Cuatro días después, varias escuelas –en protesta contra el abuso de autoridad y el embate de la policía en territorio politécnico– se declararon en paro de actividades. Además, hubo algunas marchas en la capital mexicana.

Una de esas manifestaciones tuvo como objetivo conmemorar el aniversario del asalto al Cuartel Moncada, acontecido el 26 de julio de 1953, en Santiago de Cuba. Poco a poco, el palpitar de la conciencia de los estudiantes mexicanos se sumó a la sinfonía que unificó el clamor popular alrededor del mundo: justicia y libertad. En América Latina, la agitación de los años sesenta fue protagonizada por una generación muy politizada, cuya conciencia social se hallaba potenciada por el ejemplo de la Revolución Cubana. Este acontecimiento permeó todos los ámbitos, alcanzando el terreno de las artes. Así lo comentan algunos autores ecuatorianos:

Al comenzar la década del 60, se producen hechos de diferentes tipos, que habrán de incidir significativamente en nuestra juventud [...] iniciando una época de búsqueda y

¹³⁶ El 22 de julio de 1968, fueron detenidos estudiantes tanto del IPN como de la preparatoria Isaac Ochoterena, incorporada a la UNAM. Esos hechos ocurrieron después de un enfrentamiento causado en el marco de un partido de fútbol americano entre estudiantes de nivel bachillerato de ambas instituciones.

transformaciones. Se puede decir que a partir de entonces Quito se sacude de su molición ancestral y emprende una aventura creativa consecuente con sus raíces, en mayor o menor medida. A nivel inter-americano, señalaremos a la Revolución Cubana, que abre un espacio real a la utopía y desata una secuencia de inquietudes políticas que se van asentando en condiciones dispares en sus elementos, aunque semejantes en sus fines.¹³⁷

Cuba establece en 1960 el precedente casi increíble de un país socialista a las puertas mismas de la potencia capitalista, y ello endurece los regímenes latinoamericanos satélites y sus aparatos de censura y represión. En el caso ecuatoriano, un libro sacará a la luz el inescrupuloso manejo de la política local por parte de los agentes de la CIA (el libro de Philip Agee “Inside the company CIA diary”, con profusión de nombres y datos ecuatorianos irrefutables).¹³⁸

El endurecimiento de los regímenes al que se refiere Hernán Rodríguez, fue «justificado» por los sectores más reaccionarios como medida preventiva ante la presunta «amenaza comunista». La persecución, la tortura, las desapariciones forzadas, las detenciones ilegales y el homicidio ejecutados de forma directa o encubierta por los gobiernos despóticos alcanzaron grados de terror inexcusables. En ese contexto, Guayasamín recorrió el mundo a través de su segunda gran serie *la Edad de la Ira*, que fue presentada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968.

Ocho meses después, el 2 de octubre, tuvo lugar la masacre de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, ubicada en Tlatelolco. La juventud mexicana vivió en carne propia los horrores que Guayasamín denuncia en los cuadros que conformaron la muestra pictórica, cuya intención era sacudir la sensibilidad del público al poner de manifiesto el drama de las guerras y otras formas de violencia alrededor del mundo. La obra de arte se presenta entonces como un canal donde la atrocidad se manifiesta por medio del dramatismo para tornarse en indignación a través de una experiencia estética en el espectador.

El catálogo respectivo, que hoy puede ser encontrado en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes (CENART), está compuesto por un discurso inaugural y otros

¹³⁷ Wilson Hallo, *75 Años de Pintura en el Ecuador*, Galería del Siglo 20, julio de 1977, Quito, Galería Siglo XX, 1977, p. 13.

¹³⁸ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p.103.

diez textos breves consagrados a aplaudir la obra y enaltecer la figura de Guayasamín. La mayoría de los autores son europeos (6/11), hay cuatro que son oriundos de naciones latinoamericanas (Ecuador, Guatemala, México y Venezuela) y un norteamericano. Pero más que su origen resalta su actividad: la mayoría de los comentaristas son literatos. Esto no nos sorprende si consideramos que en América Latina la literatura ha alcanzado preeminencia sobre todas las esferas culturales. Además, durante los años sesenta, la crítica de arte profesional apenas comenzaba a arrojar algunas luces, mientras que la crítica de naturaleza poética se mantenía fértil.

En primer lugar encontramos el escrito elaborado por **Manuel Benjamín Carrión Mora** (1897-1979), un abogado ecuatoriano ideológicamente cercano al socialismo y al comunismo quien se desempeñó como profesor, escritor, político, diplomático y promotor cultural. Fue fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana¹³⁹ (institución que sufragó parcialmente la primera gran serie de Oswaldo Guayasamín: *Huacayñán*) en 1944, durante la presidencia de José María Velasco Ibarra.

Carrión afirma que *La Edad de la Ira* es «la Nueva Divina Comedia de la plástica», compara a Guayasamín con pintores de otras épocas o latitudes, pone de relieve su compromiso con el hombre y la justicia, y el poder de sus obras como medio de denuncia y protesta. El texto enfatiza el dramatismo representado en la obra de Guayasamín, para lo cual Carrión recurre a palabras que después serán reutilizadas por otros autores para definir los sentimientos y las emociones cuajadas en esos óleos: dolor, tragedia, angustia, desesperación, rabia, condena, esperanza y ternura, que se expresan en los rostros y las manos de los hombres que pinta.

¹³⁹ «El 9 de agosto de 1944, el Presidente de la República del Ecuador, doctor José María Velasco Ibarra, promulgó el Decreto Ejecutivo N° 707, mediante el cual se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana; “Institución orientada a fortalecer el devenir histórico de la patria y cuyo fundamental propósito busca dirigir la cultura con espíritu esencialmente nacional, en todos los aspectos posibles a fin de crear y robustecer el pensamiento científico, económico, jurídico y la sensibilidad artística de la colectividad ecuatoriana”. De acuerdo con información publicada en el portal electrónico de dicha institución, «La idea partió de la necesidad de devolver al Ecuador la confianza perdida como consecuencia de un grave quebranto territorial sufrido en 1941» [Se refiere a la pérdida de una vasta parte del territorio ecuatoriano tras la invasión que las fuerzas armadas peruanas emprendieron en 1941. La firma del *Protocolo de Paz, Amistad y Límites de Río de Janeiro*, en 1942, puso fin a la guerra entre ambos países y oficializó el arrebato de la superficie ocupada por el ejército usurpador]. En DE: <<http://www.casadelacultura.gob.ec>>. Algunas fuentes explican la creación de la CCE como «una de varias iniciativas modernizadoras del liberalismo ecuatoriano para el gobierno o pastoreo de la población y la formación de la colectividad “en crisis”». Vid. Carlos A. Jáuregui, «Huacayñán (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 109.

Carrión evade el tema de las «calidades plásticas» pues arguye que para abordarlo necesitaría un espacio mayor. Lo cierto es que el promotor cultural y ex director de la CCE está muy lejos de ser un crítico de arte en sentido estricto y su colaboración responde a otros objetivos. Su participación como presentador de la exposición se explica por la cercanísima relación que mantuvo con Guayasamín, así como por el nexo que lo unía con el país anfitrión: México; sobre todo en 1968, cuando el gobierno mexicano le otorgó el Premio Benito Juárez.

Hacia el cierre de su discurso Carrión menciona a ese personaje: «Sólo quiero decirle a México: aquí está Guayasamín: el hombre que representa más altamente a mi pequeña comarca. El Guayasamín que se ha crecido en dolor, en rabia, en ternura y en protesta: El indio Guayasamín, que visita la tierra del indio Benito Juárez».¹⁴⁰ Así, encontramos la primera alusión al origen indígena del pintor de *La Edad de la Ira*. Su ascendencia es uno de los tópicos más gastados por sus «críticos».

A continuación describiré las contribuciones de los otros diez autores presentes en el catálogo de 1968. No los mencionaré en orden de aparición; en cambio, mencionaré primero a los comentaristas latinoamericanos y al norteamericano, para rematar con los europeos. Los del primer grupo tienen en común que se desempeñaron como literatos, mientras que los segundos sí son identificados como críticos o teóricos del arte especializados; además, en este último grupo figuran un promotor de exposiciones artísticas y un pintor.

La singular relación entre el origen y la profesión de los autores no es una curiosa coincidencia, sino que parece ser una característica que se manifiesta en el panorama de la crítica de arte en general. Esto lo advertimos gracias al análisis de Juan Acha, quien narra que:

A partir del siglo XVIII, siempre hubo en Europa una crítica que denominaremos poética, por abundar en metáforas poéticas y ser pasatiempo de escritores o acto amoroso para algunos de estos. Pero estuvo al lado de la especializada, profesional o científica y hoy predomina ésta con largueza, mientras sucede lo contrario en varios de nuestros países en los que impera la

¹⁴⁰ Benjamín Carrión, «Guayasamín: La Edad de la Ira» en Benjamín Carrión, *et al.*, *Guayasamín*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968, México, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

poética y casi monopoliza las preferencias de los aficionados al arte; incluso nuestros críticos especializados aspiran a poetizar sus actitudes y textos en detrimento de lo científico.¹⁴¹

Si bien Acha no hace ninguna referencia a los escritos sobre Guayasamín, sus observaciones resultan, en algunos casos, aplicables a lo que hemos encontrado a través del puente que nos acerca a la obra del pintor ecuatoriano: la «crítica» expresada en los comentarios de catálogo. La presencia del guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el mexicano Rafael Solana en el catálogo de 1968 son ilustrativas al respecto. Hay que aclarar que sus apuntes no fueron hechos para ese catálogo, pues están fechados en 1966, cuando se presentaron algunos cuadros de *La Edad de la Ira* en Roma.

Resulta normal que se haya retomado un escrito de **Miguel Ángel Asturias** (1899-1974) en ese momento por diversas razones. En octubre de 1967 el poeta, narrador, dramaturgo, periodista y diplomático guatemalteco había sido galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Su prestigio había alcanzado una de las cimas del reconocimiento mundial. Pero además hallamos varios elementos en común entre su obra y la de Guayasamín. Ambos ponen de manifiesto la tragedia de las dictaduras y penetran en el mundo del indígena.¹⁴² El manejo de temáticas similares hace posible que equiparemos sus creaciones.

El escritor guatemalteco compara la grandeza de la obra de Guayasamín con la majestad de la piedra y la describe como «pintura que no es pintura, que es más que pintura, hallazgo del hombre no expulsado del hombre»¹⁴³ donde recae el peso de la realidad de América. Si consideramos que el quehacer de Asturias como escritor era por entonces muy apreciado, no advertimos en él indicio alguno de querer meterse a crítico de arte, su intención parece ser simplemente la de compartir una impresión personal. Su breve texto cumple con el cometido de informar, pero elude entrar en el plano de los componentes artísticos. No hay descripción, cualificación ni argumentación formal.

¹⁴¹ Juan Acha, *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*, México, Editorial Trillas, 1992, p. 111.

¹⁴² Pongamos por ejemplo las novelas de Miguel Ángel Asturias *El señor Presidente* (1946) que trata el tema de la dictadura, y *Hombres de maíz* (1949) que se refiere al mundo indígena.

¹⁴³ Miguel Ángel Asturias, «En Roma frente a las pinturas de Guayasamín» en Benjamín Carrión, *et al.*, *Guayasamín*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968, México, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

Ese mismo vacío se observa en el texto «Guayasamín: gloria del mundo», del dramaturgo y narrador mexicano **Rafael Solana** (1915-1992), quien se enfoca en la opinión de los críticos que sitúan a Guayasamín entre «uno de los cinco o seis mayores pintores vivientes» y se limita a preguntarse quiénes serían los otros cuatro o cinco. No me atrevo a juzgar la calidad del texto de Solana, porque tengo la impresión de que se trata de un extracto, de un fragmento perteneciente a un texto mayor; pero es evidente que su inclusión en el catálogo del '68 no tiene otra intención que la de sumar un elogio más a la retahíla de alabanzas a Guayasamín. Mi crítica va entonces dirigida a quienes se encargan de la selección de los textos, ya que prefieren cubrir de brillo la figura de un artista que ofrecer una lectura sucinta pero sustancial de la obra expuesta.

Por otro lado, como último texto del catálogo, se presenta un poema del venezolano **Manuel Felipe Rugeles** (1903-1959) titulado «Guayasamín». Desconozco en qué año fue escrito pero –dada la fecha de fallecimiento de su autor– es anterior a 1959. Así, ésta sería la única pieza accesible en la Ciudad de México que data de la primera etapa de Guayasamín, cuando éste aún no definía el estilo que lo consagró con *La Edad de la Ira* y su mayor éxito se debía a la serie *Huacayñán*, que inspiró el mencionado poema. En esos tiempos todavía no habían sido pintados los cuadros de *La Edad de la Ira*. Entonces, la inclusión del poema de Rugeles en ese catálogo no resulta de utilidad para el espectador que busca descifrar el significado de la obra expuesta en el Palacio de Bellas Artes, pues no aporta ningún dato sobre la misma.

Sin embargo, esa obra literaria donde el escritor venezolano se dirige a Guayasamín nos revela en siete párrafos la naturaleza de la primera gran serie pintada por éste, compuesta por más de cien cuadros. Ese es su valor para nosotros, que procuramos visualizar un panorama dentro de los márgenes más amplios posibles. Rugeles llama a Guayasamín «fiel cazador de imágenes» y nos convida su percepción de *Huacayñán*. A su juicio, esa serie puede ser descrita con una sólo palabra: América. Su poema evoca los personajes que protagonizan *El camino del llanto*:¹⁴⁴ indios, negros y mestizos. Finaliza de

¹⁴⁴ *Huacayñán* es una palabra de origen quechua que significa *camino del llanto*. Así se titula la primera gran serie producida por Guayasamín. En el capítulo I explicamos ese término de manera más extensa.

la siguiente manera: «Hoy tu mundo es América. / Porque América entiende / lo que tú vas creando».¹⁴⁵

Antes de introducirnos en las valoraciones de los analistas europeos, quiero mencionar la presencia del escritor norteamericano **Alexander Elliot** (1919-2015), quien subraya la importancia del elemento de protesta en la pintura de Oswaldo Guayasamín. El par de párrafos incluidos son sólo un fragmento de un texto más extenso, que fue escrito en diciembre de 1967 para la revista *LIFE*. El público que recibió el escrito íntegro de Elliot era diverso, pues *LIFE* se caracterizaba por ser una revista de entretenimiento que contenía información general sobre temas variados. Sin embargo, tras mutilarlo para que encajara en las páginas del catálogo, el texto pasó a ser leído principalmente por mexicanos aficionados al arte.

En contraste con las aportaciones de los literatos, aparecen los textos de personajes más relacionados con el mundo de la pintura. Por ejemplo, el pintor expresionista **Renato Guttuso** (1911-1987) configura en un escrito que data de 1966 «el gran árbol de la pintura americana», donde ubica a Guayasamín al lado de figuras como Siqueiros, Matta, Wifredo Lam y Jackson Pollock. Guttuso enfatiza en que la virtud de Guayasamín es mantener en alto la voz de una tierra y un pueblo «en una época que tiende a eliminar y a cubrir el valor y el significado de una tradición».¹⁴⁶

Tanto el pintor italiano como el ecuatoriano han sido vinculados al movimiento expresionista y aunque sus obras son disímiles en general, encuentro cierta semejanza entre algunas, por ejemplo: el cuadro *Masacre*, de Guttuso, pintado en 1943, es parecido a *Los niños muertos*, de Guayasamín, firmado en 1942. Por otra parte, ambos son identificados como artistas comprometidos; se sabe que Guttuso participó activamente en la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial.

Los cinco escritos restantes tienen un tono distinto y esto se debe, entre otras causas, a la naturaleza de sus destinatarios: el público de los libros. Por ejemplo, el historiador y crítico de arte español **José Camón Aznar** (1898-1979) figura en este catálogo con un párrafo extraído de la monografía de más de 170 páginas sobre Guayasamín que sería

¹⁴⁵ Manuel Felipe Rugeles, «Guayasamín» en Benjamín Carrión, *et al.*, *Guayasamín*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968, México, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

¹⁴⁶ Renato Guttuso, (texto sin título) en Benjamín Carrión, *et al.*, *Guayasamín*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968, México, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

publicada cinco años después, en 1973. En tan sólo nueve líneas, habla de la simplicidad y el dramatismo de sus cuadros. El también catedrático y literato español menciona algunas características de la obra: la casi ausencia de volumen y relieves, la rigidez de los perfiles, los colores inalterables y las formas dramáticas.

Por otro lado está la crítica del coleccionista de arte y promotor de exposiciones **Luis González Robles** (1916-2003), de nacionalidad española, descrito por Alfredo Vera¹⁴⁷ como «descubridor de valores en América Latina y que fue el que introdujo en España a los grandes muralistas mexicanos, [e] influyó mucho para que [a Guayasamín] se le abrieran las puertas y para que pudiera exponer».¹⁴⁸ González Robles escribió en 1966 para el *Gran Atlas de la Pintura*. Resalta la adecuación de elementos picassianos y de las corrientes constructivistas dentro del estilo personal de Guayasamín, además describe su obra como «una estructura de relaciones volumétricas, esclarecida y resumida en zonas esenciales, inmersas en una gran luz»,¹⁴⁹ donde son protagonistas los personajes de la tierra ecuatoriana, cuya alma se expresa en esos cuadros bidimensionales con volúmenes reducidos a contornos figurales. También hace mención a la pintura mural del ecuatoriano.

Otro de los autores es el francés **Raymond Cogniat** (1896-1977), crítico de arte, quien colabora con un escrito retomado del 2º Tomo de la Historia de la Pintura. Su colaboración se halla repleta de calificativos que engrandecen al pintor ecuatoriano: tremendo, intenso, americano, monumental, severo, creador inquietante y además lo describe como un creador de mundos y un «enamorado del color, de la forma fuerte y de la vocación muralista»¹⁵⁰ y destaca el hecho de que Guayasamín antepone la «capacidad de testimonio» a la «capacidad de abstracción». Remata afirmando que es «sin duda uno de los pintores más trascendentes de nuestros días».¹⁵¹

Identificamos en su comentario muchos vacíos: no hace alusión directa a la obra expuesta, no señala los temas que Guayasamín aborda en sus obras, ni los elementos que la

¹⁴⁷ Yerno de Guayasamín cuyos comentarios consideraremos en el capítulo IV de este trabajo.

¹⁴⁸ Manuel Guedan y Caridad Plaza, *Autorretrato del Ecuador*, Madrid, Editorial DYKINSON, S.L., 2008, p.180

¹⁴⁹ Luis González Robles, texto extraído de *Gran Atlas de la Pintura*, 1966, p. 210, en Benjamín Carrión, *et al.*, *Guayasamín*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968, México, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

¹⁵⁰ Raymond Cogniat, texto extraído de *Historia de la Pintura* (2º Tomo), en Benjamín Carrión, *et al.*, *Guayasamín*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968, México, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

¹⁵¹ *Ibid.*

configuran. Abundan, en cambio, los adjetivos calificativos, que, sin embargo, se encuentran despojados de una argumentación que los justifique. Se puede conjeturar que la intensidad y grandeza que Cogniat le atribuye a Guayasamín se debe a su potencial para aportar un testimonio, pero ¿un testimonio de qué?

En el mismo sentido se presenta el escrito del crítico de arte **José María Moreno Galván** (1923-1981), de origen español, quien también habla del «poder de testificación vital» del arte de Guayasamín. De manera resumida, Moreno Galván considera que el arte de Guayasamín se produce por el cruce de dos fuerzas: su capacidad y su voluntad.

Para dar por concluido el análisis del catálogo de 1968 hace falta mencionar al crítico de arte **Darío Micacchi**, quien aporta un fragmento de un discurso elaborado en Roma durante 1966, donde diserta sobre las manos y los rostros en la pintura de Guayasamín y sobre cómo éstos empujan a uno a cuestionarse acerca de su propia identidad y de la identidad de los otros. Así, este pequeño texto se enfoca sobre todo en las reacciones, sentimientos y reflexiones que la obra genera en el receptor.

De manera sucinta, podemos afirmar que en las páginas de comentarios del catálogo de la exposición *La Edad de la Ira*, efectuada en la Ciudad de México, en 1968, la balanza entre la crítica profesional y los comentarios amistosos se inclina hacia este último lado, a pesar de la fuerte presencia de críticos formales, particularmente los de origen europeo. Por otra parte, considero que el desempeño y renombre de una gran parte de los comentaristas como literatos no es suficiente para calificar su «crítica» como poética, pues no siempre predominan en ésta figuras retóricas literarias.

En cambio, deslumbran los calificativos empleados para alabar al pintor. Al terminar de leer los diez textos asimilamos que Guayasamín es un pintor grande y trascendente pero –si nos limitamos a los comentarios que complementan dicho catálogo– no es tan fácil distinguir dónde reside esa grandeza. Cada texto es un eslabón de una cadena de elogios que podría ser reforzada con la argumentación correspondiente.

Deseo aclarar que no pretendo descalificar ni restar valor a ninguno de los escritos revisados. Al contrario, soy defensora del derecho a escribir por simple afición, entretenimiento o placer. Pienso que no es necesario atender un manual para escribir sobre arte y convertirse en crítico respetable. Además, rechazo la idea de que el grado de apego a los criterios formalistas determine la calidad y el valor de un escrito. Omisión no siempre es

sinónimo de insuficiencia. Entonces, cuando señalo vacíos, no intento de ninguna manera devaluar a un autor ni diagnosticar discapacidades en su producto, sino caracterizar y tipificar su quehacer en torno a Guayasamín.

2.2. Los años setenta: opiniones discrepantes

La década de los setenta fue un periodo duro para América Latina. A pesar de que en la región se generalizó el uso brutal de la fuerza represiva por parte del Estado para intentar contener la efervescencia revolucionaria de los años sesenta, no se extinguió la lucha que aspiraba a producir cambios profundos en materia económica, política, social y cultural, en las diversas naciones.

En los albores de esa década, tuvo lugar en Chile un acontecimiento que canalizó momentáneamente la esperanza de transitar hacia el socialismo por la senda pacífica: el ascenso al poder de la Unidad Popular o, en otras palabras, la victoria de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970. Sin embargo, en 1973 la violencia y el terror se impusieron en esa nación sudamericana: el 11 de septiembre un golpe de Estado puso fin al gobierno de la Unidad Popular y se instauró la dictadura dirigida por Augusto Pinochet.

La dictadura impuesta en Chile tras el golpe de Estado que derrocó a Allende, se sumó a la ola de regímenes antidemocráticos que asolaron América Latina en los años setenta. Ecuador también tuvo que afrontar esa forma de gobierno: en 1970 José María Velasco Ibarra se había autoproclamado dictador civil, durante su quinto mandato presidencial, y aunque fue destituido en 1972 por acción de los militares que lo apoyaban antes de convertirse en dictador,¹⁵² el pueblo ecuatoriano no fue convocado para elegir a su jefe de Estado sino hasta 1978, cuando el candidato de la Concentración de Fuerzas Populares (CFP), Jaime Roldós, ganó las elecciones.

¹⁵² «En 1972 un golpe de Estado militar derroca a Velasco Ibarra. Le sustituye el general Guillermo Rodríguez Lara, a quien reemplaza en 1976 un triunvirato militar con el título de Consejo Superior de Gobierno» [Concha Tejedor y Marisa Urquijo (eds.) *Anuario Iberoamericano*, Madrid, Agencia EFE, 2004, p. 234]. Dicho Consejo «aplicó políticas represivas y limitó derechos y garantías ciudadanas. La masacre de los obreros del ingenio AZTRA (Azucarera Tropical Ecuatoriana) ocurrió durante este gobierno» SENPLADES, *¿De dónde viene el Ecuador del Buen Vivir?*, Módulo 1, Quito, SENPLADES, 2015, p. 16.

Ante la situación política antes descrita, algunos pintores ecuatorianos pertenecientes a la «generación renovadora: informalismo-formalismo»¹⁵³ que representó la ruptura con el realismo social y con Guayasamín actuarían como a continuación se describe:

Harán obra de penetrante y valiente desmitificación de la historia y la política, abriendo el camino a empeños aún más radicales de la siguiente generación¹⁵⁴. Gentes de la generación desmontarán, por ejemplo, el aparato pseudomítico del velasquismo; desnudarán las causas profundas de los procesos sociológicos y las manipulaciones ideológicas. Gentes de la generación encabezarán la «Revolución Cultural», que quiso democratizar y animar una Casa de la Cultura excesivamente académica y cerradamente elitista.¹⁵⁵

En resumen, de manera paralela a los regímenes dictatoriales en el Ecuador de los años setenta, en el ámbito artístico se desarrollaba una revolución encabezada por Cifuentes, Villacís, Almeida, Tábara y Maldonado, quienes planteaban «hacer una pintura de profundidad –la generación tacha a la anterior de haberse quedado en la superficie de personajes y anécdota–; una pintura de lo no visible a simple vista –por ello, no figurativa–; una pintura con autonomía como obra de arte –más allá de apoyaturas políticas y exegesis prestigiosas (que era el caso de Guayasamín)».¹⁵⁶

Las fuentes que a continuación vamos a analizar se publicaron entre 1973 y 1978, es decir, dentro de los márgenes temporales en los que Ecuador estuvo gobernado por dictaduras militares. Nuevamente advertimos el predominio de los catálogos de exposiciones como medios de aproximación a Guayasamín y su obra. Más de la mitad de

¹⁵³ Hernán Rodríguez nos cuenta que en el terreno de la plástica ecuatoriana, la generación del realismo social –en la que se identifica a Guayasamín– se hallaba agotada y perpleja; al mismo tiempo, sobresalía en la escena la «generación renovadora» conformada por pintores que se habían esforzado por imponer sus formas desde la década de los cincuenta y que vivieron su etapa de predominio entre 1965 y 1980. Guillermo Muriel, Anibal Villacís, Gilberto Almeida, Enrique Tábara Zerna y Estuardo Maldonado fueron los artistas que conformaron al grupo caracterizador de dicha generación. «Era la hora de la irrupción de una nueva generación –los síntomas se multiplican–. Hablar de “relevo generacional” es impropio: las generaciones no se suceden; se imbrican; de sus tensiones se hace el horizonte del arte, de la cultura, de lo humano sin más». Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p. 64.

¹⁵⁴ Se refiere a la «generación recuperadora: magicismo-feísmo».

¹⁵⁵ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p.64.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 65.

esas ediciones (4/7) son catálogos de exposiciones; de éstas, dos se realizaron en Ecuador, en plena época del triunvirato militar.¹⁵⁷



Un rasgo que deseo subrayar es que durante los años setenta encontramos varias críticas ásperas, que ponen en evidencia algunos aspectos negativos de Guayasamín y su obra. No obstante, la mayoría de los escritos siguen favoreciendo su figura. Dicho lo anterior, empecemos con uno de los juicios más duros, emitido por la crítica de arte argentina **Marta Traba Taín** (1930-1983) en el libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, publicado por primera vez en 1973 y reeditado por la editorial Siglo XXI en 2005.

Traba traza breves pero contundentes y controversiales opiniones en torno a la figura y la obra del pintor. Advierte que el indigenismo es hijo natural del «mexicanismo reflejo» y que se vio «inesperadamente glorificado por las hábiles maniobras pictóricas del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín»,¹⁵⁸ caso que no tiene equivalente en el resto de América ya que considera que su prédica del indigenismo es «muy particular».

A continuación cito la opinión que Marta Traba emitió acerca de la serie *Huacayñán*:

Están patentes todas las condiciones de baja utilización del material indígena y ambición personal, que definirán permanentemente sus actitudes. El camino pretende ser una reivindicación triple, la del indio, el mestizo y el negro, apoyada sobre la truculenta temática y el aprovechamiento de algunos recursos modernistas ya debidamente acuñados por Picasso y sus fieles, como la ampliación desmesurada de manos y pies, los “closed-up” de puños cerrados, los rostros angulares, las lágrimas petrificadas, las bocas abiertas en grito; y, como tercer ingrediente para esta cocina muy doméstica, el exotismo de lo primitivo, lo salvaje, en simple contradicción con la civilización. Para desgracia de Ecuador, su pintura y también su literatura trepan hasta la falsa cima reivindicatoria.¹⁵⁹

¹⁵⁷ El triunvirato militar fue un gobierno integrado por un delegado de cada una de las fuerzas militares: terrestre, aérea y marítima. Se instauró en Ecuador de 1976 a 1979. Durante ese periodo el poder recayó en Guillermo Durán Arcentales, Alfredo Poveda Burbano y Luis Leoro Franco.

¹⁵⁸ Marta Traba Taín, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970*, México, Siglo XXI, 2005, p. 88 [1ª ed. 1973].

¹⁵⁹ *Ibid.* pp. 88 y 89.

Traba siembra la polémica en torno a la glorificada figura del pintor ecuatoriano porque además establece un paralelismo entre lo que él hizo a la pintura moderna de Ecuador y lo que –a su juicio– los tres grandes muralistas hicieron a la mexicana: «impone el terror y establece una dictadura estética, fuera de la cual no parece posible sobrevivir y que emplea a su servicio, además, la casa de la Cultura de Quito».¹⁶⁰

Desde la visión de la argentina, Guayasamín es un hombre «sorprendentemente dotado para manipular su propio éxito», quien ha pintado a personajes «nefastos» y además considera que «en la teoría, abrió una suerte de pleito eterno y nunca del todo cicatrizable entre los nuevos artistas y los mediocres que resuelven discutir, a falta de talento para actuar plásticamente».¹⁶¹ Guayasamín forma parte de estos últimos puesto que aplica una «ruda demagogia», insinúa Traba.

Los comentarios que rescatamos de la argentina son una mínima porción de los grandes textos que ésta dedicó al análisis del arte latinoamericano del siglo XX. En cambio, muchas publicaciones que examinaremos a continuación están consagradas por completo a Guayasamín. Empezaremos el análisis en orden cronológico; así, comenzamos con el libro *Oswaldo Guayasamín*, de José Camón Aznar (uno de los autores que mencionamos como copartícipes del catálogo de 1968).



Transcurrieron cinco años desde la publicación encabezada por Carrión hasta 1973, cuando **José Camón Aznar** publicó un libro más extenso dedicado a la obra del artista ecuatoriano. Ejemplares de esa publicación pueden ser consultados en la biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y en el Centro de Documentación Prof. José Ma. Natividad Correa Toca, de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la misma institución.

Con la publicación de este libro, Camón Aznar aporta la primera semblanza biográfica conocida de Guayasamín. De entrada, habla de «Guayasamín, el hombre»; nos platica de su difícil infancia, su paso por la escuela de Bellas Artes de Quito, la manera en que su arte se torna una expresión de protesta, hasta llegar a los tiempos en los que pinta la serie *Huacayñán*, el camino del llanto.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 88.

También escribe acerca de «Guayasamín, el artista»; de su visión del dolor. Compara los temas de sus cuadros con «Alpes» de angustia y dolor y ubica su único antecedente estilístico en las cerámicas precolombinas. Después hace una valoración de la evolución de su trabajo desde sus creaciones solitarias a partir de 1936 hasta las grandes series. Hay que recordar que ese libro fue escrito en marzo de 1973, cuando Guayasamín se encontraba pintando *La Edad de la Ira*, serie para la que ya tenía 200 cuadros y a la cual Camón Aznar dedica un apartado del libro.

Otra de las secciones del libro aborda la serie *Huacayñán*, calificada por el autor como «serie colosal [...] de heterogéneos motivos».¹⁶² Aquí nos habla de cómo cae el dolor sobre las criaturas inermes representadas entre 1946 y 1951¹⁶³ y de cómo es esa onda de dolor lo que unifica la variedad de temas representados.

El crítico de arte español considera que no hay ningún gran pintor que pueda evadirse al arte del retrato, por consiguiente dedica una parte de su libro a hablar de ese género en Guayasamín. Opina que tiene «una gran agudeza de mirada y una severa objetividad cuando se trata de reproducir el rostro del modelo».¹⁶⁴ Además, comparte su experiencia al haber posado para el ecuatoriano. Nos cuenta que lo observó «como en trance», apasionado, compenetrado con sus rasgos. Dedicó otra sección al género del paisaje, donde hace referencia a las numerosas versiones que Guayasamín ha pintado de Quito: «el gran poema sobre Quito», dice.

Casi para finalizar se incluye una «biografía» que más bien es una cronología de los estudios efectuados por Guayasamín, sus obras principales, premios obtenidos, viajes y exposiciones. El libro concluye con un listado de las obras en museos.

Estimo que el valor de ese libro radica en que es la primera fuente de la que brotan acontecimientos de la vida de Guayasamín que resultan provechosos para reinterpretar al personaje, además proporciona algunos comentarios concisos sobre la obra del pintor y

¹⁶² José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 54.

¹⁶³ José Camón Aznar delimita la realización de la serie *Huacayñán* entre los años 1946 a 1951, este último año no coincide con el período temporal determinado por la página web www.capilladelhombre.com, donde se precisa que los 103 cuadros de la serie fueron ejecutados entre 1946 y 1952. En el capítulo I aclaramos que hemos tomado estas últimas fechas como delimitación temporal, por ser las fechas «oficiales» que aporta la Fundación Guayasamín. Otro motivo para preferir los límites establecidos por dicha institución es que coinciden con la fecha de inauguración de *Huacayñán*, el 21 de noviembre de 1952, en el Museo de Arte Colonial de la CCE, en Quito.

¹⁶⁴ José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 96.

presenta un nutrido conjunto de reproducciones de algunos cuadros sobre las que se desliza su juicio de crítico de arte.

En síntesis, Camón Aznar entrega una crítica semiformal. El español no oculta su afecto hacía Guayasamín ni sus reacciones y sentimientos ante la obra que examina, pero no nos habla como aficionado, sino como crítico profesional que infiere las intencionalidades del pintor; procura informar al lector a partir de una biografía donde perfila a Guayasamín desde su faceta humana –penetrando en los acontecimientos de su vida que tuvieron repercusiones en la formación de su personalidad, de su vocación y en su obra– hasta la dimensión artística y cómo éstas se unifican; muestra aquello que se puede ver en su pintura, a través de la descripción individual de algunos cuadros y la identificación de ciertos elementos de la obra en conjunto: los materiales, las formas, los colores, las figuras, la luz, los temas; señala el humanismo encarnado en la pintura de Guayasamín y el dramatismo que toca la sensibilidad, desencadena un efecto estético y penetra en la conciencia del receptor.

Sin embargo, considero que al trabajo de Camón Aznar le hace falta contexto. Da la impresión de que su análisis aísla la obra, la abstrae de las condiciones históricas que rodean el proceso de creación. La única referencia que hace acerca de un acontecimiento histórico importante e influyente en el credo y la obra del pintor es la Guerra de los cuatro días, que tuvo lugar en 1932. Ni siquiera en el apartado dedicado a *La Edad de la Ira*, se refiere a los sucesos históricos (guerras, dictaduras, etcétera) que destruyeron la integridad de las víctimas que inspiraron esa gran serie.



Precisamente esa serie fue lo que motivó la publicación del catálogo que vamos a examinar a continuación. En 1975, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México publicó el catálogo *La Edad de la Ira*, en sincronía con la exposición del mismo nombre alojada en el Museo de Arte Moderno (MAM) del 20 de febrero al 20 de abril. Hoy se puede consultar en la Biblioteca de las Artes del CENART.

El libro comienza con el prólogo del museógrafo, pintor, promotor cultural, diplomático y cineasta mexicano **Fernando Gamboa** (1909-1990), quien se desempeñaba como director del MAM –recinto del INBA– cuando se instaló ahí la exposición *La Edad de*

la Ira. Gamboa no titubea en calificar a Guayasamín de «rebelde» y «fiel representante de nuestra América mestiza».¹⁶⁵

Después de la breve presentación hecha por Gamboa, el catálogo se prolonga con cinco escritos sucintos. Advertimos que tres de éstos fueron incluidos también en la publicación de 1968 que mencionamos anteriormente, se trata de los textos de José María Moreno Galván, de Alexander Elliot y de Luis González Robles. Los otros pasajes fueron escritos por el crítico de arte Jacques Lassaigue y el poeta Ronnie Muñoz Martineaux. Para no repetir lo innecesario sólo vamos a referirnos a estos dos. Además, en el catálogo se muestran siete imágenes a color intercaladas con los textos.

El francés **Jacques Lassaigue** (1911-1983) desempeñaba el cargo de Conservador-Jefe del Museo de Arte Moderno de París cuando escribió un texto para el catálogo de la exposición *La Edad de la Ira*, que tuvo lugar del 17 de noviembre de 1973 al 11 de enero de 1974 en esa ciudad francesa. Una parte de ese escrito es el que se reproduce en el catálogo del MAM- INBA. En éste, Lassaigue se refiere en forma escueta a la primera serie de Guayasamín: *Huacayñán*, el camino del llanto, calificándola de «impresionante conjunto» y destaca la labor del pintor que «vino a este mundo para darnos el testimonio pintado de la tierra de sus antepasados y del hombre americano».¹⁶⁶

Después de discurrir sobre los premios obtenidos por Guayasamín en la década de los cincuenta, Lassaigue se enfoca en *La Edad de la Ira*, conjunto «de rostros lívidos y de manos patéticas» –asevera– de donde surge el llamado potente, el grito angustiado, la oración profunda, la protesta sorda, la resignación y la rebeldía. Cierra su ponencia detallando en qué consiste la exposición inaugurada en París, lo que nos lleva a suponer que fue idéntica a la efectuada en México, si no en el modo de exhibición, sí en el contenido. La presentación hecha por Gamboa confirma nuestra deducción.

A mi juicio, el texto de Lassaigue es muy adecuado para enriquecer el catálogo, pues en tan solo una página proporciona una lectura sumaria que abarca la misión de la obra y traduce las intencionalidades del artista; los temas; colores; formas y figuras son descritos rápidamente, pero lo más meritorio es que justifica el prestigio de Guayasamín y su obra sin

¹⁶⁵ Fernando Gamboa, «Prólogo» en *Oswaldo Guayasamín. La Edad de la Ira*, Museo de Arte Moderno, del 20 de febrero al 20 abril 1975, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

¹⁶⁶ Jacques Lassaigue, «Guayasamín demiurgo» en Fernando Gamboa, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín. La Edad de la Ira*, Museo de Arte Moderno, del 20 de febrero al 20 abril 1975, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

caer en el elogio fácil y superficial; asimismo hay que celebrar un texto que cumple con la función de ofrecer una crítica informativa, descriptiva e interpretativa de la obra expuesta.

Después de la aportación de Lassaigue aparecen dos de los escritos repetidos, que son seguidos por un poema firmado por el poeta y periodista chileno **Ronnie Muñoz Martineaux**, el cual concluye con las siguientes líneas:

Hay un golpe visceral en tu mensaje,
que es surco entre las piedras florecidas.

Recogiste el sueño del indígena,
la mano torrencial en los panales,
de Quito anclado en la montaña;
y pintas sufriendo el universo,
para hacer más humano a los humanos.

Las dos últimas líneas bastan para ejemplificar cómo aún en la poesía están presentes dos de los grandes temas que recoge la crítica de Guayasamín: el sufrimiento y lo humano. Esas son dos constantes en la retórica de los comentaristas consultados para desarrollar este trabajo. La pintura de Guayasamín suele interpretarse como un testimonio de denuncia del sufrimiento humano que así se vuelve un medio de solidaridad entre los hombres, un instrumento de sensibilización y de liberación.

Muñoz Martineaux transmite en siete estrofas sus sentimientos ante la obra de Guayasamín; al mismo tiempo, esa estampa de fabricación íntima nos acerca a los temas sobresalientes en dicha obra: el indígena, el negro y el paisaje montañoso de Quito, entre otros. También hace referencia a algunos elementos donde se concreta el dramatismo: lágrimas y gritos, por ejemplo. Por otro lado, notamos que emplea las palabras lucha, batalla y combate, que anuncian el carácter guerrero de la pintura de Guayasamín.

Me parece oportuno mencionar que Muñoz Martineaux estuvo exiliado en Perú durante la época de la dictadura pinochetista en Chile; en esa época fue secretario personal de Guayasamín.¹⁶⁷ Así pues, se trata de un poema tejido con los lazos fraternales que

5 ¹⁶⁷ Vid. *Reconocimiento especial al poeta chileno Ronnie Muñoz Martineaux en la Ciudad de Trujillo*. de noviembre de 2010, En línea. Disponible en:

unieron a ambos artistas durante la década de los setenta. Finalmente, considero positiva la elección de un poema para enriquecer el catálogo. Según mi punto de vista, un catálogo se publica con el fin de orientar e informar al espectador en su encuentro con la obra. En ese sentido, la presencia de un poema en sus páginas se torna una reivindicación de la sensibilidad como matriz de conocimiento.



Inmediatamente después se encuentra otro de los textos que ya habían sido publicados en el catálogo de 1968: el aporte de Luis González Robles, quien califica la composición de Guayasamín como metafísica. Luego nos encontramos con una biografía de dos páginas a cargo de Ronnie Muñoz Martineaux, que abarca de manera sencilla los hechos más relevantes de la vida de Guayasamín desde 1919 hasta 1974. El catálogo finaliza con un listado de fuentes que incluye enciclopedias, libros, periódicos, revistas y otros medios donde se publicaron textos sobre Guayasamín desde 1943 hasta 1974.



Es el momento de abrir un espacio al único poemario donde aparece una composición dedicada a Guayasamín, dentro de los acervos bibliográficos de la Ciudad de México; específicamente en la biblioteca de la Escuela de Arte Teatral, del CENART. Me refiero a *Temblar*, del peruano **José María Arguedas** (1911-1969), que fue publicado en 1976 junto a *El sueño del pongo* (cuento), por Casa de las Américas, en la Habana. Es evidente que se trata de una publicación póstuma, pues Arguedas falleció en 1969. Hay que aclarar que no analizaremos todo el libro, sino exclusivamente el poema titulado «Qué Guayasamín».

Incluimos a la poesía como recurso de acercamiento a la figura del pintor ecuatoriano porque –como ya hemos dejado claro– este trabajo no se limita al estudio de la crítica, sino que procura abarcar –sin menoscabo– la heterogeneidad de visiones representadas en libros. Desterrar a la poesía significaría suprimir la fuerza de la sensibilidad como mecanismo para ampliar nuestro horizonte de conocimientos, y ese acrecentamiento no sólo se logra a partir de procedimientos académicos (análisis literarios formales) sino también desde la experiencia personal del receptor.

<http://ronniemunozmartineaux.blogspot.mx/2010/11/acuerdo-de-concejo-n-321-2010-mpt.html> [2018, 07 de enero].

El lector recordará en este punto que ya nos hemos referido con anterioridad a otros poemas, pero el sitio de aquellos son las páginas de catálogos aunados a exposiciones. En cambio, «Qué Guayasamín» se encuentra dentro de su medio: la literatura. En este caso, el volumen está dirigido a los lectores de poesía y narrativa. Y en esto radica su disimilitud: es un caso excepcional dentro de las fuentes que tenemos a nuestro alcance. Considerando lo anterior, no debemos medir su cabalidad con base en los parámetros para evaluar la crítica del arte, porque su naturaleza y sus fines son otros.

Arguedas se coloca como orador de su poema, entonces la perspectiva es la de un escritor que manifiesta una gran afinidad con Guayasamín. La proximidad entre ambos abarca algunos aspectos de su vida, pongamos por caso su difícil infancia: se puede equiparar la aspereza de la relación de Guayasamín con su padre (que se abordó en el capítulo I de este trabajo) con el trato truculento que Arguedas recibió de su madrastra y que lo orilló a escapar de su casa para vivir entre los indígenas algunos años. Este último hecho explica, en parte, el papel protagónico que el indígena ocupa en sus escritos. Ese es otro punto de encuentro con Guayasamín: la obra de ambos muestra con marcado dramatismo el sufrimiento que padecen los pueblos indígenas.

Además, ambos fueron cercanos al socialismo¹⁶⁸ y se desempeñaron como directores de las Casas de Cultura de sus respectivos países. Son tantos los elementos en común que no sorprende la conexión entre estos dos artistas. Su cercanía se manifiesta en el tono fraternal que emplea el peruano cuando se dirige al ecuatoriano. La pluma de Arguedas imprime una marca de dramaticidad a las palabras con las que construye las dos estrofas de la oda, pero si tuviésemos que elegir una sola palabra para referirnos al matiz con el que Arguedas la produjo, ésta sería fraternidad. Ese sentimiento lo manifiesta hacia los pueblos del mundo y hacia Guayasamín, a quien incluso lo llama «hermano ardiente» un par de veces.

El poema fue publicado en dos lenguas: quechua y castellano, en ésta última no se utilizan rimas, en aquella sí; por tanto, se infiere que la versión en castellano es traducción del original, escrito en la lengua indígena aprendida por Arguedas en su infancia. Me

¹⁶⁸ No podemos etiquetar a Guayasamín como socialista, pero sí como un hombre cercano a ese sistema ideológico tanto por sus ideas como por el hecho de que muchos de sus amigos más cercanos sí militaron en el Partido Socialista o Comunista de sus respectivos países, o bien se declararon abiertamente socialistas o comunistas. Pongamos por ejemplo a los chilenos Pablo Neruda (1904-1973) y Salvador Allende (1908-1973) y al cubano Fidel Castro (1926-2016).

gustaría dejar claro que aunque su narrativa y poesía se ubican dentro de la corriente indigenista, en «Qué Guayasamín» no se manifiesta esa tendencia, aunque con la frase «el clamor de los últimos hijos del sol» se refiera a los «indios». Habría que decir también que si bien menciona el sufrimiento de los hombres en el Tanwantinsuyo (en alusión al territorio que comprendía el imperio inca), de la misma manera se refiere al de aquellos que habitan en China o Estados Unidos, lo que sugiere la noción de universalidad en el drama pintado por Guayasamín.

Llegados a este punto, citemos algunos versos:

Escucha, ardiente hermano,
el tiempo del dolor
de los días que hieren,
de la noche que hace llorar,
del hombre que come hombres¹⁶⁹

Dolor, heridas, llanto y depredación son sólo algunas de las palabras que nos conducen al drama que Arguedas advierte en el mundo y reconoce en la obra de su «ardiente hermano». Sintetizando, pues, diré para terminar que la idea que el poema transmite acerca de Guayasamín no difiere mucho de la percepción que impera en otras publicaciones: el pintor ecuatoriano es portavoz de un grito poderoso que denuncia el sufrimiento.



Poco tiempo después, en 1977, salió a la luz un libro bajo el título *Oswaldo Guayasamín*, de editorial Nauta, en Barcelona. Hoy podemos acceder a su contenido en la Biblioteca de las Artes del CENART y en la biblioteca de la Embajada de Ecuador en México. El libro recopila los criterios de personajes tan diversos como el escritor chileno Pablo Neruda (1904-1973), el escritor norteamericano Alexander Elliot, Claude Sabsay, el crítico de arte francés Jacques Lassaigue y el filósofo mexicano Leopoldo Zea (1912-2004).

De manera intercalada con el texto, se incluyen treinta y nueve ilustraciones en blanco y negro, correspondientes al periodo comprendido entre 1933 y 1974. La austeridad

¹⁶⁹ José María Arguedas, «Qué Guayasamín» en José María Arguedas, *Temblar / El sueño del pongo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p.25.

de esas imágenes se compensa con el esplendor de las 70 láminas en color que conforman un apartado al final del libro.

El ataque al Palacio de la Moneda tuvo un fuerte impacto sobre Guayasamín. Al conocer la noticia trasladó su dolor al óleo pintando un cuadro dedicado a Salvador Allende, Víctor Jara y **Pablo Neruda**. Éste último y Guayasamín sentían mutua admiración, la cual fue expresada por el poeta chileno en el escrito «Entrada a Guayasamín» que engalana las páginas del libro que estamos examinando. Ese escrito también fue reproducido en diversas publicaciones posteriores, probablemente por el peso del autor, quien gozaba del prestigio cosechado gracias a sus versos y que aumentó con la obtención de reconocimientos como el Premio Nacional de Literatura (Chile, 1946) y el Premio Internacional de la Paz (1950). Por lo que se refiere a Guayasamín, en 1952 pintó un retrato de Pablo (acuatinta sobre cartolona, 56 x 76 cm).

Neruda –cuyo nombre oficial era Neftalí Reyes Basoalto– opina que los nombres de Guayasamín, Orozco, Rivera, Portinari y Tamayo forman «la estructura andina del continente».¹⁷⁰ Algunos de los calificativos con los que Neruda se refiere a Guayasamín son: poderoso, intransferible, pintor germinativo y esencial, anfitrión de raíces, aguerrido; además le reconoce el toque de la fuerza y el poder de transferir en luz la tempestad, la violencia y la inexactitud. Después dice que lo tiene en su santoral de hombres aguerridos porque se juega el todo por el todo en su pintura. Finaliza con una advertencia: «Pensemos antes de entrar en su pintura porque no nos será fácil volver».¹⁷¹

En segundo lugar, se incluye un artículo titulado «El rostro del alma humana», escrito por **Alexander Elliot**. Se trata de una especie de oda al llanto, al miedo y a la ira cargados en las telas de Guayasamín. Es un artículo metafórico con alusiones a personajes del arte y de la mitología como Goya, Van Gogh, Orozco, Prometeo, dioses aztecas y amazónicos, y hasta el propio Jesucristo. Es el mismo escrito de Alexander Elliot referido previamente, dado que fue publicado en un par de catálogos mexicanos, pero mutilado. En esta ocasión se reproduce entero y en su integridad nos habla de las emociones que arden en los corazones representados por medio de los rostros que Guayasamín pintó.

¹⁷⁰ Pablo Neruda, «Entrada a Guayasamín» en Jacques Lassaigue, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977.

¹⁷¹ *Ibid.*

Como ya hemos mencionado, el autor pone de relieve la fuerza y la dignidad que Guayasamín imprime al elemento de protesta en la pintura. Pintura antropocéntrica, dice. Elliot habla de la apariencia física de Guayasamín y de la ubicación de su casa, situada en la falda de una montaña próxima a Quito; comenta sobre su permanencia en China; según su opinión, ahí adquirió madurez artística, sencillez y rapidez de ejecución: «pinta como un esgrimista: fiero, sudoroso y al ataque».¹⁷²

Para concluir, Elliot toma algunos cuadros de Guayasamín y a partir de sus títulos discurre poéticamente acerca de lo que representan. Pongamos por caso las siguientes líneas:

«Miedo» corre, se tambalea, cae y se abre como un canal, con todas las fibras sueltas. ¿Es el muñón superior de un hombre decapitado? ¿O tal vez su espectro, derramado en extraña catarata de sangre? La mandíbula canina. Los ojos sondean abismos que no queremos ver: nuestro propio yo, quizá.

«Ira» es un rostro de cuchillos. Y también una mina de tiza en un desierto, bajo una pirámide contemplada por planetas en eclipse. El túnel de esa mina conduce a la garganta más seca del mundo. Pruébese a tragar saliva, al mirarla. Ahora tóquese ese hueso de soledad de la mejilla. Las lágrimas, secas y saladas, se tocan con las yemas de los dedos. Y es «ira», la «ira» impotente, es el nacer de la nada más honda del alma. No puede sollozar. Ya no puede más...¹⁷³

Considero conveniente subrayar el carácter poético de su texto, plagado de metáforas, vehemencia y pasión, muy centrado en los efectos del drama. Para describirlo, podemos trasladar las palabras con las que Juan Acha caracteriza la crítica de índole poética:

La crítica de arte de espíritu literario nos ofrece los atractivos de metáfora poética: su belleza y sus variadas connotaciones relativas a las intenciones del autor de la obra criticada, sobre todo a la cosmovisión e impresiones personales del crítico [...] Para concretar, los escritores utilizan las metáforas como traducciones sensitivas de los diferentes componentes de la obra

¹⁷² Alexander Elliot, «El rostro del alma humana», en Jacques Lassaigne, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977, p.8.

¹⁷³ *Ibid.*

criticada [...] A una pintura, los escritores responden con una poesía cargada muchas veces de subyugante imaginación.¹⁷⁴

Sus sagaces observaciones pueden ser aplicadas a una gran cantidad de escritos producidos para definir la obra de Guayasamín, que terminan siendo una exposición de subjetivismo. Concretamente, le vienen muy bien al discurso del norteamericano Alexander Elliot.

Revisemos ahora el escrito «Guayasamín y su obra», de **Claude Sabsay**. Nos habla de la denuncia, el dolor y la tristeza que residen en la obra de Guayasamín, la sobriedad en la utilización del color, de la geometrización, los contrastes tonales y de la ausencia de perspectiva en sus cuadros. Sabsay justifica esa omisión como herencia del arte precolombino, que está presente en sus creaciones plásticas y de joyería. El texto también explora en las raíces de Guayasamín para explicar los motivos que le inspiran: Quito, Ecuador y Latinoamérica.

Por otra parte, Sabsay aborda el asunto de la universalidad; a su juicio, Guayasamín la ha alcanzado porque en toda su pintura se refleja al hombre, cualquiera que sea su lugar y su historia. Considera que el punto clave de su obra es el dolor y la impotencia ante la injusticia del hombre contra el hombre.

Después se refiere a la neutralidad. A su juicio, «Toda la obra de Guayasamín es [...] totalmente neutra. Sólo refleja una realidad: presenta los acontecimientos, ocultando al máximo su idea personal al respecto. No hay la más mínima inclinación hacia un lado o el otro».¹⁷⁵ En ese punto difiere de la opinión generalizada entre los comentaristas, quienes – en cambio– consideran que la obra de Guayasamín sostiene una posición crítica, latinoamericanista y solidaria con los sectores oprimidos de la sociedad. Concordamos con éstos últimos en que sí hay una proclividad manifiesta en su ejercicio artístico, aunque advierto que hay momentos donde esa postura parece flaquear.

Luego, Sabsay destaca un elemento particular en la obra del pintor quiteño: la concepción del desarrollo seriado de una determinada idea, la constitución de una unidad de pensamiento y expresión en varios cuadros, es decir: producción de obras que son unidades y pueden ser apreciadas como tales, pero que son piezas de series que a su vez constituyen

¹⁷⁴ Juan Acha, *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*, México, Editorial Trillas, 1992, p.115.

¹⁷⁵ Claude Sabsay, «Guayasamín y su obra» en Jacques Lassaigne, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977, p.10.

partes de una obra mayor, como en el caso de *La Edad de la Ira*, integrada por las series «las manos», «mujeres llorando», «los condenados de la tierra», etcétera.

Sabsay finaliza hablando de las búsquedas de formas, expresiones y concepciones artísticas nuevas y de las innovaciones en la utilización de material, como el duco, la laca sintética, las pinturas acrílicas, el polvo de mármol, la encáustica, la ténpera y cera caliente, los mosaicos de cristal, el uso de reacciones químicas de los colores, etcétera.

En definitiva, la crítica de Claude Sabsay destaca por la rica descripción que hace de los componentes de la obra de Guayasamín: materiales, formas, proporciones, colores, temas, composición, luces, movimientos y carencias. Se detiene un momento en la superficie para reseñar lo visible de manera pormenorizada, y después se lanza a la búsqueda de su esencia. Sitúa la obra en el espacio y adivina los deseos e intenciones del pintor: ser «vocero de un mundo aterrado por tantos males y sufrimientos [...] tratar de ser espejo del mundo que nos toca vivir».¹⁷⁶

Después del texto de Sabsay, aparece el «Comentario crítico» de **Jacques Lassaing**. Llama la atención que el primer párrafo de este texto es idéntico al primer párrafo del texto del mismo autor incluido en el catálogo del MAM de 1975, pero el resto del escrito es completamente diferente. En este caso se trata de un artículo más extenso –lo cual resulta adecuado, de acuerdo con la naturaleza de ambas publicaciones– que engloba algunos acontecimientos suscitados en Ecuador, situando así su juicio en un contexto histórico determinado en el espacio y en el tiempo. Aborda la temática de la obra de Guayasamín desde 1940; de su evolución a partir de entonces; de la influencia de los pintores mexicanos; de algunos encuentros con personajes relevantes, como Pablo Neruda y del viaje que realizó antes de pintar la serie *Huacayñán*.

Escribe acerca de una cuestión casi omitida por los críticos de Guayasamín: los temas religiosos en su obra; de los paisajes dedicados a la ciudad de Quito; de la ampliación de los rasgos de los personajes que pinta Guayasamín; comenta las series que conforman *La Edad de la Ira* y concluye haciendo un llamado para atender el sufrimiento humano: «De todos esos cuerpos sometidos a tensiones y torturas, a situaciones que no creemos que

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 9 y 10.

podrían soportar, nace una nueva humanidad más real y palpable. Esas imágenes extrañas y torturadas son hombres y merecen nuestra atención y nuestra confianza».¹⁷⁷

No hay mucho que agregar acerca de los aportes de este autor. Como ya se ha dicho, la suya es una crítica bastante balanceada y completa, que le atribuye al pintor un «estilo absolutamente original», caracterizado por «su propio sistema de deformación»,¹⁷⁸ con el que supera su búsqueda dentro del expresionismo.

Es momento de dejar atrás la crítica del francés e introducirnos en el último escrito del libro que tuvo a bien publicar Editorial Nauta. Me refiero al vasto texto producido por el filósofo mexicano **Leopoldo Zea Aguilar** (1912-2004), titulado «La edad de la Ira». El autor deja claro desde el principio que la suya no es una crítica del arte de carácter formalista, pues advierte que «la obra artística como tal, ya [ha sido] exhaustivamente analizada por diversos críticos de arte, en no menos diversas partes del mundo».¹⁷⁹

Entonces, Zea se centra en el mensaje de la obra, que le interesa como expresión y voz de un hombre de «nuestra América», pues –dice– «Guayasamín se considera, antes que nada, antes que un artista, un hombre de América. Un hombre de “nuestra América”, como diría José Martí»;¹⁸⁰ por lo tanto, aprecia su mensaje en función de lo que éste tiene de latinoamericano y humanista. A su entender, las influencias del arte universal en Guayasamín son el «ajuste de lo supuestamente extraño para expresar lo propio. Lo propio de sí, que resultará ser, también, lo propio de esta nuestra América».¹⁸¹

Considero conveniente plantear algunas interrogantes que emergen al internarnos en el pensamiento de Leopoldo Zea. Primero: ¿para qué público escribió ese texto? Decir «el público de los libros» sería ambiguo. Desde mi perspectiva, los compradores potenciales de ese libro serían los aficionados a la pintura, en general, y de manera particular los seguidores de Guayasamín; pero también considero que el texto de Zea –muy particularmente– fue producido con la conciencia de que sería leído por estudiantes, historiadores, teóricos, críticos y promotores del arte, por un lado, y por estudiantes, académicos e investigadores latinoamericanistas, por otra parte.

¹⁷⁷ Jacques Lassaigue, «Comentario crítico» en Jacques Lassaigue, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977, p. 20.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁰ Leopoldo Zea «La edad de la ira» en Jacques Lassaigue, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977, p. 21.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 22.

En segundo lugar surge la pregunta ¿qué aspectos pudieron influir para que el renombrado filósofo latinoamericanista consagrara algunas de sus reflexiones al mensaje que Guayasamín comunica a través del arte? La respuesta la he hallado en las líneas que cito a continuación:

Mensaje artístico que se nutre, a su vez, de la ruidosa y sorda rebeldía, de la agonía, el martirio y la muerte de esos mismos hombres. Esto es lo que parece importar más a Guayasamín que el sentido estético de su obra. Así lo he entendido, así lo entiendo, aceptando el compromiso que ahora trato de cumplir. Así entiendo también mi amistad con él. Una larga amistad nacida de preocupaciones que resultan sernos semejantes [...] apenas nutrida de encuentros personales y siempre circunstanciales, pero amistad viva por la coincidencia de preocupaciones, afectos, anhelos, encarnados o simbolizados en lo que llamamos nuestra América.¹⁸²

Es posible que sea un texto producido por encargo, más que por iniciativa propia; en todo caso, la motivación es clara. Zea identifica en la obra de Guayasamín las preocupaciones que definieron su profesión y propiciaron sus reflexiones filosóficas a lo largo su carrera: la expresión del ser latinoamericano, la búsqueda de lo propio, la forma en que lo específico se introduce en lo universal, y la lucha por la liberación del ser ante una sociedad enajenada, despersonalizada, deshumanizada, de consumo y anacrónica.

Con respecto a la búsqueda de libertad emprendida por los artistas en contra del sistema, Zea distingue dos posturas: por un lado, la acción, que se manifiesta a través del arte comprometido, crítico, combativo y solidario. El de Guayasamín sería un ejemplo de éste. Por otra parte, la evasión, expresada por medio de un arte desentendido, que encuentra en la soledad una coraza ante cualquier intento de manipulación. En ambos casos, Zea advierte la resistencia de los artistas ante la dominación; pero hace una distinción: mientras unos transforman, otros eluden.

Las observaciones de Zea se relacionan también con la cuestión del anacronismo. El mexicano contrarresta las voces que tachan de anacrónico el arte de protesta. Considera que «si ha de juzgarse la obra de Oswaldo Guayasamín como anacrónica será sólo porque el contenido de la misma se refiere a un mundo que es anacrónico [...] en el subdesarrollo, la

¹⁸² *Ibid.*, p. 24.

miseria, la represión y la muerte anónima y violenta, en un mundo que ha alcanzado las más altas cimas en la ciencia y la técnica».¹⁸³

En contraste con la opinión de quienes etiquetan la pintura de Guayasamín como anacrónica, Zea destaca la recepción anuente que ésta ha tenido entre grandes figuras de la literatura latinoamericana como Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias (que ya han sido abordadas en páginas anteriores de este trabajo), así como de importantes personajes revolucionarios, como Salvador Allende y Fidel Castro (cuyos comentarios acerca de Guayasamín serán planteados en el capítulo IV).

Además, pone de relieve a la crítica europea representada por Regis Debray, Jacques Lassaigne, Lucien Cruzi y Marie Claude Volfin, entre otros, de cuyas observaciones rescata la idea de que Guayasamín «concilia la rebeldía abierta, externa del que fuera expresión el muralismo mexicano, con la rebeldía interna, solitaria, del expresionismo y realismo europeo».¹⁸⁴ Del mismo modo que la mayoría de los críticos, Zea sitúa los antecedentes del pintor ecuatoriano en Goya, Picasso y Orozco, y afirma que su pintura enraíza en el arte universal.

Las reflexiones sobre la universalidad se relacionan estrechamente con la filosofía de Leopoldo Zea, quien en varias de sus obras diserta sobre la capacidad de alcanzar lo universal a partir de lo propio. En ese sentido, al trasladar sus convicciones al ámbito artístico, el filósofo mexicano evalúa primero los valores latinoamericanos que palpitan en la obra de Guayasamín pero poco a poco sus razonamientos empiezan a enfocarse en los valores universales que ésta posee, y que la han hecho merecedora de reconocimiento internacional.

Zea prosigue su análisis señalando que Guayasamín denuncia a través de su obra la violencia contra el hombre latinoamericano, pero también contra el judío, español, vietnamita, africano... en pocas palabras: contra la humanidad. Volvemos a encontrar las palabras para nombrar la tragedia, palabras que ningún crítico de Guayasamín omite: llanto, miedo, miseria y protesta.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 28 y 29.

De acuerdo con Leopoldo Zea, el toque distintivo y creador que Guayasamín pone en su obra está en los ojos de las «criaturas hieráticas». Zea comparte esa apreciación de autenticidad unimismada con sus sentimientos e impresiones ante la obra:

Al observarse esas figuras uno se siente mirado [...] Son ojos de ira, rebeldía [...] Tal es lo que distingue este apocalipsis, esta descripción de la violencia, de las violencias expresadas por otros artistas [...] Los ojos propios de estos pueblos nuestros [...] que al mirar rechazan la mirada que los convertía en cosas para humanizar así a sus mismos verdugos. Ventanas por las que este nuestro mundo de indios, negros, amarillos, morenos y blancos convertidos en instrumento salen a recuperar sus derechos y a defender lo que les es esencial. La edad de la ira como antesala de la edad del hombre [...] del nuevo hombre.¹⁸⁵

Conforme a las palabras que acabamos de citar, la obra de Guayasamín enunciaría el advenimiento de un *hombre nuevo* como resultado del progreso de la humanidad, que sucedería de manera paralela al proceso de liberación de la misma. El filósofo mexicano cierra su reflexión concluyendo que la obra de Guayasamín es una expresión de la lucha de los hombres de nuestra América por afirmar su humanidad, «ante el insistente regateo de humanidad de los conquistadores, colonizadores y neocolonizadores»;¹⁸⁶ e infiere que el mensaje que comunica es que la ira «pondrá fin al subdesarrollo, la miseria y todo el anacronismo en que aún seguimos viviendo».¹⁸⁷

Podemos condensar lo dicho hasta aquí afirmando que el texto de Zea muestra ante todo sus preocupaciones de filósofo latinoamericanista, aplicadas al arte. Todo el tiempo está presente la analogía entre los fundamentos de la obra de Guayasamín y los razonamientos vertidos en las obras del mexicano. Zea acredita *La Edad de la Ira* con base en razones de índole eticopolíticas e ideológicas por encima de cualquier otro tipo de argumentación y concibe al arte como instrumento de comunicación, liberación y transformación.

El escrito de Zea es la última reflexión incluida en el libro, que después abre espacio a una «noticia biográfica» donde se describe el carácter y la apariencia física del pintor, además de algunas líneas acerca de su obra. Sigue una cronología de su vida donde llama la

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸⁷ *Ibid.*

atención un acontecimiento situado en 1963: se menciona que el pintor, en lucha contra la dictadura militar que gobernaba Ecuador, fue encarcelado con su hijo mayor (Pablo). Ulteriormente se incorpora un listado de premios obtenidos, algunas opiniones breves sobre Guayasamín y una relación de las publicaciones que lo aluden en enciclopedias, historias del arte, libros, periódicos extranjeros, periódicos ecuatorianos, artículos y comentarios aparecidos en revistas y otros textos, muy similar a la del catálogo de 1975.



Consideremos ahora otra publicación de 1977: el folleto que acompañó la exposición denominada *75 años de pintura en el Ecuador*. El folleto lleva el nombre de la muestra y fue escrito por **Wilson Hallo** (n.1939), promotor cultural ecuatoriano, fundador de la Galería Siglo 20 y de la Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes. Fue editado con la intención de presentar una síntesis del proceso plástico de Ecuador durante los primeros tres cuartos del siglo XX. Se encuentra disponible en la Biblioteca de las Artes, del CENART.

Es de los pocos textos que no resultan lisonjeros, por el contrario, es bastante crítico. Primero señala a Guayasamín como uno de los afianzadores del movimiento indigenista en Ecuador, al lado de Eduardo Kingman y Diógenes Paredes. Después establece que sus influencias van desde Orozco y Tamayo, hasta Picasso. Respecto a su ideología considera que «su posición izquierdizante, que por momentos cuaja en el dogmatismo, no tarda en desintegrarse de su vida real, lo que permite suponer que el dolor indígena no fue más que leña de su arribismo».¹⁸⁸

Por un lado, pone de relieve algunos aspectos contradictorios en el proceder del pintor, como el hecho de fotografiarse lo mismo con Rockefeller que con Mao Tse Tung o Fidel Castro; al mismo tiempo, cuestiona que retrate personajes ajenos a la posición política que predica en sus telas más afamadas. Por otro lado, Hallo reconoce a Guayasamín como «la figura predominante del movimiento encarrilado en el indigenismo, el poseedor de los mayores valores pictóricos y buen promotor y administrador de su obra».¹⁸⁹

Para concluir las valoraciones en torno a Guayasamín -que no constituyen parte medular del folleto, pues éste abarca un panorama general del proceso plástico en Ecuador

¹⁸⁸ Wilson Hallo, *75 Años de Pintura en el Ecuador*, Quito, Galería Siglo XX, 1977, p.9.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

durante setenta y cinco años- se resalta la política de «desmesurado apoyo» estatal a la sola figura de este pintor, lo que desde la perspectiva de Hallo es visto como la causa del marginamiento de otros importantes pintores, igualmente considerados indigenistas, como los ya mencionados Paredes y Kingman, por ejemplo.

Tras hablar de Guayasamín, Hallo hace notar la ausencia de «una crítica de arte seria, sin compromisos pueriles, capaz de cumplir la función social que le corresponde respecto al artista y al público».¹⁹⁰ Además, hace una rápida mención a la obra de la artista Araceli Gilbert y luego describe el proceso de la plástica en Ecuador en la década de los sesenta y, en ese contexto, el nacimiento de la Galería Siglo 20,¹⁹¹ organizada en 1962 por el Dr. Leandro Gil Ibarra.

Enseguida pasa a hablar de los años setenta, el grupo VAN¹⁹² y la Anti-bienal,¹⁹³ como productos de un actuar renovador que reprobaba el modo institucionalizado de conducirse de Guayasamín y el favoritismo deliberado de la CCE. En la última parte del folleto se imprime la declaración de principios y valores de la Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes en la que se sostiene que la ideología del indigenismo es una «ideología de blancos –o mestizos– para indios que, aunque no se propone suprimir las

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ La Galería Siglo 20 nació en 1962, en Ecuador, «como parte integrante de un salón de té, ya que la experiencia de la Galería de la Asociación de Artistas Plásticos (1961-62) decía que una empresa puramente artística no podía prosperar. La iniciativa se mantiene hasta comienzos de 1964, año en que dicha Galería es separada del salón de té. Para hacer una labor seria y congruente, era preciso dejar las muletas. La actividad de la Galería [en el terreno de las artes plásticas] se circunscribe a la realización de exposiciones». *Ibid.*, pp. 17-18.

¹⁹² El grupo VAN fue organizado en la Galería Siglo 20 por Tábara, Villacís, Cifuentes y otros artistas, quienes buscaban afianzar una posición renovadora «frente a las manipulaciones demagógicas [...] [y] la consolidación en el poder de los mismos elementos retrógrados que habían mantenido una lucha sin cuartel contra todo intento renovador. Ahora actuaban desde la Casa de la Cultura». El grupo VAN buscó «una urgente comunicación con una sociedad que indaga por una identidad pro vertientes que no guardan ya parentesco alguno con el realismo socialista de los años anteriores. Se trata más bien de una estética de la marginalidad que no se acantona en deprimentes retratos de marginados, sino que trata de captar su riqueza específica, valores culturales y humanos durante muchos siglos, negados por una tradición falsa, como es la tradición del conquistador. No se trata de despertar la compasión de los oprimidos» Wilson Hallo, *75 Años de Pintura en el Ecuador*, Quito, Galería Siglo XX, 1977 pp. 18, 23 y 24.

¹⁹³ La Anti-bienal surgió como iniciativa del grupo VAN, en oposición a la Bienal de Quito, pues consideraban que ésta era «organizada por una Casa de la Cultura dirigida por gentes de la anterior generación que habían traicionado la Revolución Cultural (Verdesoto Salgado - Guayasamín)». Ante eso, la Anti-bienal se presentó en el Museo Municipal y la Galería Siglo 20, con la intención de ser «vanguardista y crítica». Destacó la participación de Cifuentes, Muriel, Moreno, Tábara, Ricaurte y Miranda, entre otros artistas. *Vid.* Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p. 64.

identidades étnicas, se traduce en la práctica en su supresión, es decir, en etnocidio o genocidio cultural».¹⁹⁴

Cabe agregar que el folleto cuenta con diversas ilustraciones que corresponden a los temas que aborda, entre ellas un cuadro de Oswaldo Guayasamín de temática indígena, así como fotografías de conciertos folklóricos y de cámara y exposiciones organizados en el marco de la Galería Siglo 20.

Todo esto parece confirmar que entre los artistas activos en Ecuador durante la década de los setenta hubo desavenencias con Guayasamín debidas en gran medida a los favores que éste recibió por parte del Estado a lo largo de su carrera, desde el patrocinio oficial de *Huacayñán*, en 1951. Conviene subrayar que en 1971 fue nombrado presidente de la CCE, organismo gubernamental desde el cual tomó «la iniciativa para un importante programa de difusión de la cultura para el pueblo [que incluyó] exposiciones, teatro, ballet y manifestaciones al aire libre donde hasta los más pobres podía intervenir, especialmente los que nunca se atreverían a entrar en los museos, palacios y salas especializadas».¹⁹⁵ No obstante, sus detractores percibían la CCE como una institución elitista y desafortunadamente absorta en la sola figura de su protegido: Guayasamín.



También en 1977 se llevó a cabo otra muestra de la obra de Oswaldo, en su natal Ecuador. En el contexto de la exposición se publicó un catálogo titulado *Guayasamín, retrospectiva*, que se encuentra disponible en la Biblioteca de la Embajada de Ecuador, en la Ciudad de México.

La edición comienza con las palabras del entonces Ministro de Relaciones Exteriores de Ecuador **Jorge Salvador Lara** (1926-2012), que conforman un discurso titulado «Guayasamín. Valor universal». Enseguida incorpora 41 cuadros de Guayasamín: nueve realizados entre 1940 y 1948; seis referidos a la serie *Huacayñán*; el mural Ecuador, que también pertenece a *Huacayñán*; y veinticinco lienzos más. Después se anexan una breve biografía del pintor, un apéndice de las exposiciones individuales entre 1941 y 1977, un listado de las exposiciones colectivas en las que participó Guayasamín entre 1941 y 1969,

¹⁹⁴ Wilson Hallo, *75 Años de Pintura en el Ecuador*, Galería del Siglo 20, julio de 1977, Quito, Galería Siglo XX, 1977, p. 33.

¹⁹⁵ Jacques Lassaigne, «Oswaldo Guayasamín» en Jacques Lassaigne, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977, pp. 82 y 84.

un apéndice de murales realizados por Guayasamín durante 1959 y una relación de museos que resguardan su obra. Al final del catálogo se incluyen las fichas técnicas de las obras que compusieron la muestra.

Echemos una mirada rápida al autor para luego proceder al abordaje de su discurso. El historiador, escritor, político y diplomático Jorge Salvador Lara ejerció el cargo de Ministro de Relaciones Exteriores de Ecuador durante un breve período comprendido entre el 30 de diciembre de 1976 y el 10 de junio de 1977, año en el que se realizó la exposición retrospectiva de la obra de Guayasamín. En ese contexto, fue el encargado de presentar el catálogo que acompañó la exposición.

Al comienzo, Salvador Lara escribe sobre la posición geográfica de Ecuador y atribuye a ésta el sentimiento universalista de dicha nación, cuyos elementos geográficos favorecerían los lazos con otros pueblos, sin dejar de lado el sentimiento localista de amor a su tierra. Después discurre sobre el arte plástico ecuatoriano; afirma que éste se ha enriquecido y elevado con el tiempo y que es «uno de los más extraordinarios logros en el recorrido del hombre sobre el planeta».¹⁹⁶

El diplomático plantea que los antecedentes de la Escuela Quiteña de Pintura se hallan en el arte aborigen anónimo de la época prehispánica e incluso anterior a la cultura inca, como ejemplo menciona a las figulinas de Valdivia y además destaca la relevancia del arte colonial como un antecedente menos remoto del arte ecuatoriano del siglo xx.

En su opinión, Guayasamín es la cumbre en la historia del arte ecuatoriano, gloria del Ecuador, «hombre extraordinario, pleno de dinamia, él mismo una fuerza cósmica, a la vez intérprete y protagonista de la acción de su pueblo».¹⁹⁷ Salvador identifica en la obra de Guayasamín una mirada universalista, un compromiso con la evolución de la humanidad y una exhortación a luchar por el progreso y la dignidad del hombre.

No debemos pasar por alto que Salvador escribe en su papel de anfitrión y que el cometido de su discurso es presentar una exposición de pintura cuyo creador venía de recorrer una trayectoria de varias décadas que para entonces lo había posicionado como una suerte de paladín de la identidad ecuatoriana y de la lucha de los pueblos violentados. Admitamos, por una parte, que satisface las exigencias protocolarias de un discurso de

¹⁹⁶ Ministerio de Relaciones Exteriores, *Guayasamín, retrospectiva*, Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1977, p. 6.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 7.

apertura que fue pronunciado ante los invitados al acto, entre los cuales estuvieron representantes de diversos países. No se desatiende de su labor de canciller, pues las relaciones internacionales están presentes en su discurso; quizá por eso enfatiza tanto en el universalismo; en cambio, parece ajeno al gobierno del que formaba parte: el triunvirato militar.

Salvador fue parte del gabinete de un régimen capitaneado por Guillermo Durán Arcentales, Alfredo Poveda Burbano y Luis Leoro Franco, quienes no tuvieron reparo en utilizar las fuerzas represivas para silenciar los reclamos del pueblo; un gobierno militar que abusó del poder hasta el punto de confinar a la tumba a quienes se atrevieron a reclamar sus derechos. Sin embargo, en su arenga elogia la pintura de Guayasamín como punto de partida hacia la rebeldía. Para ilustrar lo anterior, citemos un fragmento donde hace una invitación vehemente para interpretar la obra como un llamado a luchar:

La dolorosa realidad de su expresionismo provoca un sentimiento de rebeldía sugeridora, impulsadora, que no puede consumirse en el instante sino que exige nuevas luchas y nuevas metas para que el Hombre sea más Hombre y menos lobo.

Venid todos a repasar estos cuadros, estos lienzos, estos murales. Mirad esos rostros, esas llagas, esos muñones, esas flores secas, esas carnes humilladas, esas pasiones violentas, esa leprosería angustiosa: es el Hombre lo que allí alienta, pero un Hombre que no se resigna a quedarse áptero y ciego y postrado. Más en todo ello el mensaje de Guayasamín lleva implícito, junto a la denuncia, el llamamiento: su obra es una arenga plástica que le dice al Hombre: “¡No te resignes; lucha, avanza, progresa, sube!”.¹⁹⁸

Como se ha visto, las fuentes de los años setenta abren diversas perspectivas para enfocar a Guayasamín. Baste como muestra las dos últimas publicaciones referidas. Wilson Hallo y Jorge Salvador Lara escribieron de manera simultánea (1977) pero sus puntos de vista son opuestos. Si asumimos la opinión de la mayoría de los autores en el sentido de que la obra de Guayasamín promueve la solidaridad y hace una crítica contra la violencia propia de un sistema basado en la opresión y la injusticia, resulta inesperado encontrar aplausos de aprobación de parte de personajes acomodados en las butacas de un gobierno dictatorial y

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 8.

vituperios lanzados por pintores y gestores culturales interesados en crear una comunidad artística fuerte y vinculada con el resto de la población, como es el caso de la Fundación Hallo a través de la Galería Siglo XX.

Sin embargo ambas posturas «se justifican» si consideramos que Guayasamín fue promocionado por el gobierno (no dictatorial) desde principios de los años cincuenta como el pintor oficial porque así convenía a la consolidación de la nación, que atravesaba por un período de formación de la identidad, cuando el pensamiento indigenista estaba muy presente en Ecuador (y en otros países latinoamericanos) con todos sus matices. El padrinazgo gubernamental abrió una brecha entre Guayasamín y un cuerpo de pintores que –privado del apoyo estatal– intentó abrirse camino lejos de las esferas de poder, manteniendo distancia con respecto al creador de *La Edad de la Ira*. Así, por ejemplo, Cifuentes declaró en una ocasión: «Guayasamín tendría interés para mí si enderezara su manera de ser como hombre y como pintor».¹⁹⁹

Ahora bien, el hecho de que Salvador (un historiador arropado por un gobierno represor que lo instaló a la cabeza de la cancillería ecuatoriana) haya elogiado la obra de Guayasamín remarcando su carácter combativo, debe ser interpretado a partir de elementos significativos, de un acercamiento más profundo a su producción académica, intelectual, a su acción y a su entorno. En este punto advierto una de las posibles líneas de investigación a futuro: la relación que se dio (o no) entre Guayasamín y la clase gobernante a lo largo de su carrera, en particular durante las dictaduras.

Algunas de nuestras fuentes describen y analizan el vínculo entre Guayasamín y Benjamín Carrión (presidente de la CCE en los periodos de 1944-1948, 1961-1962 y 1966-1967), pero carecen de interpretaciones, análisis, información o siquiera referencias al trato que tuvo (o no) con otros agentes del gobierno. En ese mismo sentido, los pocos discursos de funcionarios ecuatorianos que aparecen en algunos catálogos disponibles en la Ciudad de México tienen aptitud para constituirse como materia prima de estudios posteriores que aspiren a llenar ese vacío; pero su explicación demanda un abordaje trascendente, un manejo asociado con el estudio de múltiples circunstancias influyentes, y no como un producto aislado. En definitiva, aún queda mucho por hacer.

¹⁹⁹ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p. 65.



Finalmente, encontramos una publicación de 1978. En ese año Ecuador retornó a la «democracia» cuando se celebraron elecciones presidenciales y el binomio conformado por Jaime Roldós (Concentración de Fuerzas Populares) y Osvaldo Hurtado (Democracia Popular) resultó vencedor.

El 10 de enero al 21 de febrero de 1978 se presentó una exposición colectiva que reunió la obra de 39 artistas de 14 países (3 ecuatorianos) en las salas 6 y 7 del Palacio de Bellas Artes, en México. El libro correspondiente a esa muestra se titula *AGPA (Actualidad Gráfica – Panorama Artístico)*. Entre las diversas obras expuestas, se incluyó *El grito*, de Guayasamín; por consiguiente, en el libro se incorpora una pequeña nota acerca del pintor, que comprende sus datos de nacimiento, estudios artísticos, algunos viajes, su amistad con José Clemente Orozco, y algunos premios recibidos, así como una mención a la exposición en el MAM. En la Ciudad de México, este libro se halla en la Biblioteca de las Artes del CENART y en la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Considero que el escrito cumple a medias con las expectativas de una publicación de esa índole. Proporciona información sucinta y relevante acerca de Guayasamín, pero la capacidad de síntesis de su autor es tan notoria como la carencia de información acerca del cuadro seleccionado para la muestra. Nada se dice acerca de *El grito*. No esperaríamos una crítica detallada ni demasiado analítica de esa obra, pero si algunas palabras-guías que ofrecieran una posible lectura del cuadro en cuestión.



Para terminar este apartado es preciso resaltar a manera de conclusión que el período 1968-1978 representó para la crítica de Guayasamín un momento de auge. Numerosos personajes emprendieron la tarea de expresar sus opiniones, juicios y conceptos acerca de la obra de Guayasamín. Nos encontramos con una profusión de comentaristas quienes tradujeron sus impresiones por medio de la palabra para compartirlas públicamente con un público diverso, dentro del cual abundan los aficionados al arte.

Los escritores son mayoritariamente adeptos a los valores que maneja el pintor ecuatoriano; sin embargo, hay algunas críticas divergentes, como las expuestas por Marta Traba y la Fundación Hallo.

Algunos escribieron por encargo, otros por iniciativa propia o deleite, otros por el compromiso de cumplir con las costumbres que suelen aplicarse durante las presentaciones de muestras artísticas. Todos configuran con sus valoraciones un panorama de la crítica de arte que rebasa fronteras, extendiéndose a lo largo de América y Europa.

En las primeras páginas de este capítulo hicimos notar algunas diferencias entre la crítica de fabricación europea y la gestada en las entrañas latinoamericanas, a partir de la aplicación de algunas observaciones hechas por Juan Acha.²⁰⁰ Percibimos un mayor formalismo en los textos signados por autores europeos, pero ciertamente no es un formalismo riguroso en exceso, sino que tiende a desatenderse de las normas habituales para emparejarse en algunos aspectos con el estilo arrasador entre los comentaristas latinoamericanos, quienes imprimen sentimientos y emociones desatendiendo las formas rígidas.

En resumen, durante el periodo recién estudiado, Guayasamín suele ser enfocado por la mayoría de los autores sin exigencias formalistas, lo que deriva en textos que adquieren formas flexibles y diversas, aunque todos convergen en la exaltación del drama y el dolor dispuestos por el artista. Esos serían los cimientos de su obra.

²⁰⁰ Vid. Juan Acha, *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*, México, Editorial Trillas, 1992.

CAPÍTULO III
REVISIÓN DE FUENTES 1980-1998



III. REVISIÓN DE FUENTES 1980-1998

En el capítulo anterior presentamos los puntos de vista de más de una veintena de comentaristas. La mayoría de éstos compartieron de manera pública sus interpretaciones del mensaje que Guayasamín entrega a través de su obra. Ahora es el turno del propio pintor. El objetivo principal de este capítulo es abrir un espacio a sus palabras, porque además del lenguaje de la plástica, Oswaldo empleó la palabra para exponer sus preocupaciones, angustias, esperanzas, convicciones e historias.

Es necesario aclarar que de forma simultánea incorporamos dentro de este apartado publicaciones de variada naturaleza que no contienen el punto de vista del pintor, pero que se ajustan a los límites temporales que hemos establecido: 1980-1998. Nuestro punto de partida será el pronunciamiento de Guayasamín ante los asistentes a una reunión pro Derechos Humanos (1980); en segunda instancia, revisaremos el contenido de un catálogo colectivo de grabados (1984); después, nos adentraremos en una antología que reúne el pensamiento del pintor quiteño (1988); continuaremos indagando sus ideas por medio de una entrevista (1989); después procederemos a revisar el catálogo de la 20 Bial Internacional de Sao Paulo (Brasil, 1989). Así cerraremos lo referente a la década de los ochenta.

Nuestro recorrido por la senda de los años noventa incluye el catálogo relativo a una exposición individual en París (Francia, 1992); un artículo publicado en la revista española *Atenea*, que trata sobre una serie en particular: *El Nuevo Mundo que a España dio Colón* (1993); un libro que reúne un par de discursos (1994); exposiciones individuales efectuadas en Viña del Mar (Chile, 1994) y Córdoba (España, 1997), una muestra colectiva realizada en Miami (Estados Unidos, 1996); y el catálogo de una subasta de arte latinoamericano llevada a cabo en Nueva York (Estados Unidos, 1998). El tope lo hemos establecido en 1998 porque el último material contemporáneo al pintor se remonta a ese año. Los recursos posteriores a la fecha de su fallecimiento han sido reunidos en el capítulo IV de este trabajo.

De manera semejante a lo que hicimos en el capítulo II, hemos representado en un gráfico la clasificación de nuestras fuentes, que en este caso son doce.

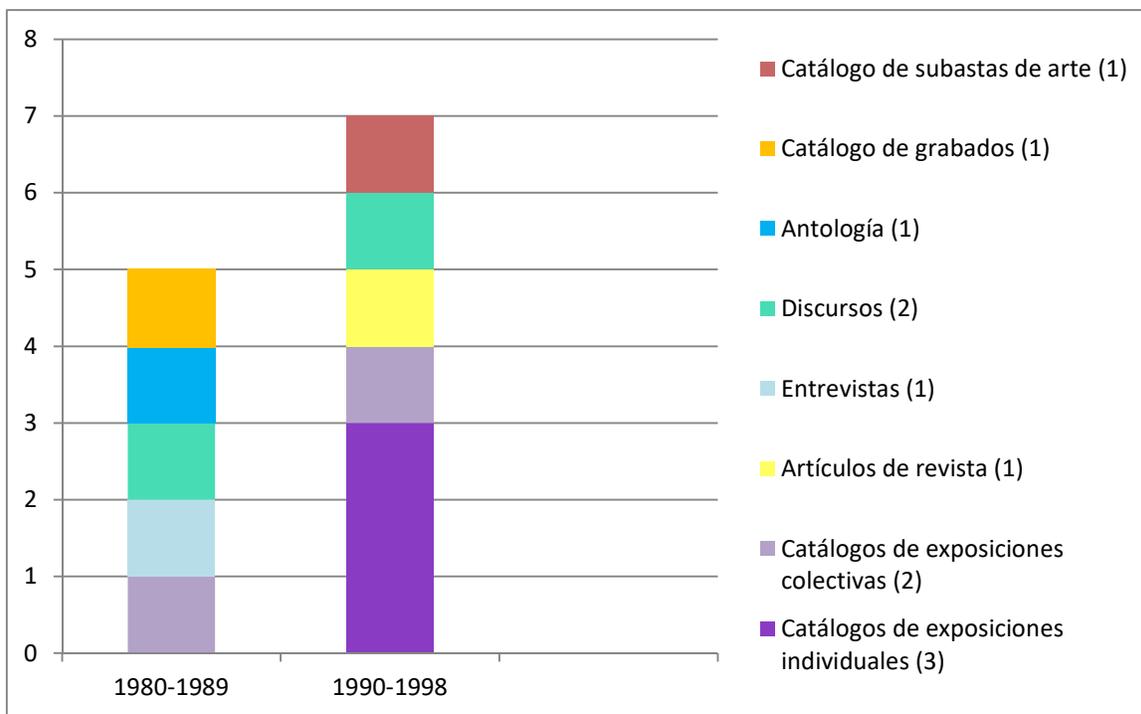


Figura 2. Representación de las publicaciones referentes a Oswaldo Guayasamín disponibles en los acervos bibliográficos de la Ciudad de México. Periodo temporal: 1980-1998.

Una característica semejante entre este periodo y el que analizamos en el capítulo previo, es la presencia sobresaliente de catálogos de exposiciones, que en este lapso (1980-1998) corresponden al 41.6% del total (5/12). En la década de los noventa, tres muestras fueron de carácter individual y una fue colectiva; mientras que en los años ochenta la obra de Guayasamín sólo fue exhibida en una ocasión, al lado de varias piezas de arte latinoamericano, en la 20 Bienal Internacional de Sao Paulo.

La novedad en este intervalo de tiempo, que abarca diecisiete años, es el hallazgo de nuevos tipos de texto. El discurso, la entrevista, así como las anécdotas, aforismos y declaraciones recopiladas en la antología, resultan de especial riqueza, ya que aportan elementos para la reinterpretación del personaje que protagoniza este estudio, ayudan a desentrañar la intencionalidad que éste estampa en su obra y diversifican los suministros de información, entre los cuales también hallamos el catálogo de una subasta de arte latinoamericano. Además, se abordan series nuevas.

3.1. Los años ochenta: Guayasamín toma la palabra

Antes de examinar los textos que constituyen el cuerpo de este apartado, es preciso remontarnos a la década de los ochenta, que fue un período difícil para Ecuador, particularmente en el aspecto económico. Como lo mencionamos hacia el final del apartado precedente, la nación retornó a la democracia en 1978. Ese fue un acontecimiento muy relevante, que llegó acompañado del entusiasmo popular y grandes expectativas de un cambio positivo. Sin embargo, la riqueza de aquel país continuó concentrada en manos de un pequeño sector, mientras que el grueso de la población padeció los efectos de la deuda externa; ésta acaparó una enorme cantidad del presupuesto estatal, pero no fue suficiente: el monto era tan descomunal que Ecuador no tenía capacidad de pago. El país se hallaba en crisis.

El endeudamiento, la dependencia, la caída de los precios del petróleo y los desastres naturales fueron algunas de las condiciones que empujaron al gobierno a implementar políticas especiales²⁰¹ con el afán de darle salida a los problemas. El resultado fue el fortalecimiento del neoliberalismo en aquella nación sudamericana.

De manera paralela, en el terreno del arte ecuatoriano predominaba la «generación recuperadora: magicismo-feísmo», caracterizada por «una figuración de conciliación y síntesis de expresionismo e informalismo; de intenciones expresionistas y libertades informalistas».²⁰² Esto significa que retomó elementos de las dos generaciones precedentes, que se hallaban abiertamente confrontadas entre sí. En este caso, no se presentó una

²⁰¹ Entre las medidas implementadas podemos mencionar de manera general las siguientes: (1) *Reaganomics*: «política económica del gobierno de Ronald Reagan, implementada en 1981, que se caracterizó por la desregularización del sistema financiero y por las rebajas sustanciales de impuestos. [Esto significó que] los bancos estadounidenses captaron el dinero de los países del sur». (2) *Políticas de shock*: «Se denominó así al conjunto de medidas de “ajuste” que el FMI [Fondo Monetario Internacional] exigía a los países endeudados, para asegurar el pago de la deuda externa (o, mejor dicho, de los intereses de la deuda)». (3) *Sucretización*: Conversión a sucres de la deuda adquirida en dólares. Los grandes empresarios que adquirieron la deuda «se comprometieron a pagarla al Banco Central, con la condición de que el tipo de cambio se mantuviera congelado a 53,4 sucres por dólar. La sucretización significó un perjuicio de USD 4 462 millones para el país [Ecuador]. La sucretización fue una de las mayores “ayudas” del Estado a la empresa privada. Los principales beneficiados con esto fueron El Banco del Pacífico, Sociedad Agrícola Industrial San Carlos, La Internacional, Compañía de Cervezas Nacionales, Fábrica de papel La Reforma, Conticorp, TANASA, Banco de Guayaquil, Azucarera Valdez y ANDE (Acerías Nacionales de Ecuador)». (4) *Creación de la Agencia de Garantía de depósitos (AGD)*: «Garantizaba los depósitos bancarios para los banqueros y no para la gente». En: SENPLADES, *¿De dónde viene el Ecuador del Buen Vivir?*, Módulo 1, Quito, SENPLADES, 2015. pp. 9, 10 y 11.

²⁰² Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p. 103.

ruptura, sino más bien una fusión renovadora, con acento en la figura. Por lo tanto, ese movimiento es conocido como neofigurativismo.

Los artistas que más destacaron en esa década fueron: Nelson Román (n.1945), Ramiro Jácome (1948-2001), Juan Villafuerte (1945-1977), Hernán Zúñiga (n.1948) y Miguel Yaulema (n.1939). La pesadumbre de las obras que caracterizan esa etapa fue una respuesta ante la dura realidad nacional e internacional. Pero al lado del feísmo se manifestó otra tendencia, influida por la literatura: el magicismo. Rodríguez lo sintetiza así:

Esa nueva novela sugerirá posibilidades expresivas a los nuevos pintores. Les mostrará cómo pueden fundirse lo esperpéntico –de rechazo de injusticia social, represión– con lo mágico –categoría última de pensamiento y cosmovisión de las gentes indias y mestizas de América–.²⁰³

Cuando el autor se refiere a la nueva novela, no debemos pensar en las obras literarias de los años ochenta, sino en aquellas del llamado boom latinoamericano, que emergieron en décadas anteriores, cuando la mayoría de los neofigurativistas eran muy jóvenes, puesto que casi todos ellos nacieron en los años cuarenta. Pongamos por caso aquellas mencionadas por Rodríguez:²⁰⁴ *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas Llosa y *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, cuya notoriedad favoreció la reincorporación de obras precedentes como *El Señor Presidente* (1946) y *Hombres de Maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias; *Adán Buenosaires* (1948), de Leopoldo Marechal; *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier; *El aleph* (1949), de Jorge Luis Borges; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Gran Sertón: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa y *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sabato; por mencionar sólo algunas influencias literarias que los artistas plásticos asimilaron y llevaron a sus obras. Su pintura también fue un espacio de convergencia del pensamiento mágico y el repudio a la injusticia.

Mientras esos artistas predominaban, Guayasamín se mantuvo activo. En 1989 concluyó la serie *La Edad de la Ira*, y desde 1988 había comenzado a pintar *Mientras viva siempre te recuerdo*. Ya hemos mencionado hasta el cansancio la dureza de *La Ira*; en

²⁰³ Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988, p. 105.

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 104 y 105.

contraste, su siguiente serie es tan sublime y afectiva que también se le conoce como *La Edad de la Ternura* (1988-1999).

En lo que sigue, expondremos las voces que configuran esa etapa. Para empezar, vamos a remontarnos a 1980, cuando apareció la publicación titulada *Inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la Defensa de los Derechos Humanos: Quito, 20 de agosto de 1980*, donde se incluye el discurso de **Oswaldo Guayasamín** (1919-1999) en la apertura de dicho acto. La edición trilingüe (español, inglés y francés) corrió a cargo de la Fundación Guayasamín. En la Ciudad de México, este libro se encuentra en la Biblioteca de las Artes del CENART.

Su discurso es, ante todo, una denuncia contra el sistema capitalista y la política económica imperialista que éste aplica sobre los países latinoamericanos arrastrando consecuencias funestas para los pueblos de la región. Pone el acento en el aniquilamiento cultural, que se ejecuta tanto desde los medios masivos de comunicación como desde la práctica del terror. Antes de entrar de lleno en el carácter acusatorio de sus palabras, veamos la concepción que tiene acerca de América.

En su opinión América Latina es una región con vocación de mestizaje, que ha asimilado lo extraño para adaptarlo a las propias necesidades. Se refiere a la influencia de algunas ideas engendradas en Europa o Norteamérica, pero también menciona la apropiación de medios y materiales ajenos que se han utilizado para significar lo nuestro. Así, por ejemplo, dice: «Nos hemos servido del óleo para la pintura, del castellano para la literatura, de la guitarra para la música, pero lo que ellas expresan, no tiene la misma nacionalidad de origen que sus materiales y medios».²⁰⁵

En las palabras de Guayasamín identificamos un fuerte sentido de pertenencia y de comunidad. Los conceptos «nuestra América», «nuestros pueblos» e incluso «nuestro hombre» son empleados de manera reiterada a lo largo de su discurso. Éstos denotan su sentimiento latinoamericanista. En su opinión, la unidad de los pueblos que configuran esa región es sagrada y radica en su cultura, pues son poseedores de «una historia similar, una peculiar manera de ser, una misma concepción del mundo y de las cosas, y un afán

²⁰⁵ Fundación Guayasamín, *Guayasamín. Discurso en la Inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la defensa de los Derechos Humanos. Quito – 20 de agosto de 1980*, Quito, Fundación Guayasamín, 1980, p. 10.

profundo de fraternidad».²⁰⁶ Asimismo, se halla presente la solidaridad, que es un elemento destacado en las lecturas que los críticos han hecho de su obra.

Guayasamín pone sobre la mesa una serie de problemas que aquejan a los pueblos latinoamericanos, como las constantes violaciones a la dignidad humana. Se pronuncia contra el exterminio perpetrado en países como Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Guatemala, El Salvador y Bolivia, que en su opinión constituían entonces la más lacerante realidad de América Latina. Para ilustrar la crueldad de esos regímenes, pone algunos ejemplos aberrantes de violaciones a los derechos humanos, pero advierte que esos casos de violencia perpetrada desde el Estado no son aislados, sino parte constituyente del propio sistema capitalista. Sirva de ejemplo el siguiente párrafo:

Sería pueril en nuestra época imaginar que quienes gobiernan el extremo sur de nuestro continente, por ejemplo, constituyen casos patológicos aislados. Patológico es el sistema en sí mismo que, para mantenerse, establece la tortura como forma normal de gobierno. Quiero decir que cuando un torturador es capaz de coser la vagina de una mujer, con uno o dos ratones dentro, y no se trata de un caso de excepción, no hace sino actuar normalmente dentro de un sistema que tiene ratas en el alma.²⁰⁷

Ahí están presentes la denuncia y la indignación, mismas que son percibidas en su plástica. A pesar de los juicios que califican su retórica como demagógica –los cuales fueron incorporados en el capítulo II–, ésta suena bastante coherente con su discurso pictórico. Como pintor, se muestra preocupado por la embestida nacional e internacional en contra de los artistas y de todas aquellas personas o grupos críticos. Guayasamín condena enérgicamente la persecución, la privación de la libertad, la tortura, el destierro, las desapariciones forzadas y el asesinato comandados desde las altas esferas de poder; pero va más allá cuando denuncia «la guerra total que el fascismo ha declarado [...] a la cultura».²⁰⁸

En ese punto, afirma que se intenta aniquilar la identidad cultural de los pueblos latinoamericanos mediante la práctica sistemática del terror y de la tortura ideológica:

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 14.

Por un lado existe el miedo de hablar y la desconfianza en todos los oídos; por el otro, se prohíbe desde tangos de Gardel y la transmisión de canciones populares, hasta la utilización de instrumentos musicales autóctonos. En varios países se queman libros, se cierran periódicos y revistas, se destruyen sus archivos, se elimina la enseñanza de antropología y sociología en las universidades. Cadáveres de profesores y estudiantes aparecen tirados las mañanas en las calles de muchas ciudades de nuestra América. Y el delito del intelectual ha llegado a ser tan grave que no basta con torturarlo u obligarlo a errar de país en país, o matarlo. Aún más son frecuentes los casos en que la culpa de pensar la pagan también los hijos, cualquiera que sea su edad [...] El sistema parece haber comprendido que son los escritores y los pintores, los poetas y los músicos, los profesores y otros generadores de cultura, quienes guardan la memoria de los pueblos. Tratan pues de dejarnos sin la memoria de nosotros mismos, tratan de hacer que olvidemos lo que fuimos y lo que somos, para que no sepamos lo que debemos ser. O para que seamos sólo lo que el poder represivo querría que fuésemos.²⁰⁹

El ecuatoriano concluye que todo lo anterior se decide desde los tronos del imperio; que responde a intereses empresariales; que los medios masivos de comunicación son aliados del poder, una especie de verdugos que aplican metódicamente la tortura ideológica, funcionan como armas destructoras de la conciencia, instrumentos de manipulación, división y aislamiento. Así, Latinoamérica estaría condenada a la enajenación, al silencio y al olvido. Frente a la fatalidad impuesta, Guayasamín recurre a la pintura para testimoniar la historia de desventuras que azotan a la humanidad. A través del arte, impugna un destino intolerable. En oposición a éste, concibe un mundo transformado. Revisemos a continuación un fragmento de su discurso donde expone algunos aspectos de la sociedad que imagina:

He pintado durante medio siglo como si gritara desesperadamente. Y mi grito se ha sumado a todos los otros gritos que expresan la humillación y la angustia del tiempo que nos tocó vivir. Y pese a todo, con la esperanza de llegar un día a la concepción de un mundo sin miseria, sin odio, sin analfabetismo. Un mundo en que las culturas trabajadas por los pueblos, como el alfarero hace su cántaro, sean cuidadas, como el campesino cuida con amor la tierra y su semilla.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

Porque nuestro mundo es pequeño tal como vieron los astronautas desde el espacio, debiera ser tal como lo vieron: un mundo sin fronteras, sin ejércitos, sin guerras, sin himnos marciales, sin banderas. Todos esos falsos símbolos, por los que matamos y nos enseñaron a matar a nuestros hermanos, los hombres.²¹⁰

Por medio de sus palabras, percibimos a un Guayasamín crítico, intérprete de su época como un momento histórico que exige ser transformado. Por un lado, denuncia los efectos nocivos del capitalismo sobre la humanidad; por el otro, representa una aspiración de cambio, imagina una sociedad más justa, un hombre más libre y una vida más digna.

Debido a la naturaleza de la serie *Huacayñán*, se le vincula con el fortalecimiento del proyecto nacionalista ecuatoriano de mediados del siglo XX; sin embargo, esta vez manifiesta con claridad su repudio al «nacionalismo dirigido» desde el imperio, por considerar que genera divisiones. Con respecto a lo anterior afirma que «se hace que el hombre, que nació más acá de la línea imaginaria de la frontera, odie al hombre que nació al otro lado de ella, y se manipula a nuestros pueblos para que vociferen un himno detrás de la bandera».²¹¹

Hasta aquí, idea tras idea, sus preocupaciones fundamentales han sido reveladas con un tono de denuncia. Posteriormente se encarrila hacia el cierre de su discurso presentando una serie de exigencias y reivindicaciones del valor autóctono de Latinoamérica; luego convoca a la creación de una «carta de nacionalidad continental latinoamericana»; continúa dando la bienvenida en nombre de Ecuador a los representantes de las naciones y concluye citando un fragmento del poema «Los enemigos», del chileno Pablo Neruda.

En suma, el discurso pronunciado por Guayasamín en la Inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la Defensa de los Derechos Humanos es más que una bienvenida. Puede ser interpretada como una reivindicación de la identidad cultural de América Latina, un llamado a la unidad que trascienda las divisiones impuestas por el sistema y una protesta ante las constantes violaciones a los derechos humanos, que se presenta acompañada de exigencias y propuestas encaminadas a la construcción de un mundo más humano, a una distancia de poco más de tres décadas con respecto a la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹¹ *Ibid.*, p. 21.



Descubramos a continuación lo que el portafolio nombrado *Original Graphics*, nos ofrece sobre Guayasamín. Este material –que fue publicado en Barcelona por Editorial Polígrafa, en 1984– se encuentra en la Biblioteca de las Artes del CENART y se caracteriza por su contenido de tipo visual. Es una recopilación de grabados que incluye 15 aguafuertes de Oswaldo Guayasamín pertenecientes a las colecciones *El grito*, *Milay*, *Las manos*, *Lídice* y *La sonrisa de los generales*, realizadas durante 1975, en relación con la serie *La Edad de la Ira* (1862-1989). Adicionalmente se incluye una escuetísima biografía del pintor y una mención de algunas exposiciones tanto individuales como colectivas en las que participó entre 1942 y 1983; así mismo hay algunas referencias a premios y cargos que le fueron otorgados. Además, son señalados los años en los que fueron inaugurados recintos e instituciones relacionados con el trabajo del pintor, por ejemplo: el Museo Guayasamín (1974), el Taller Guayasamín en Caracas (1975) y la Fundación Guayasamín (1976).



Ahora daremos un salto de cuatro años para acercarnos a la siguiente publicación. El libro *El tiempo que me ha tocado vivir*, presentado en 1988, en Madrid. Este texto, cuyo autor es el propio Oswaldo Guayasamín, es uno de los más accesibles en la Ciudad de México, ya que forma parte de los catálogos de la Biblioteca Samuel Ramos (en la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM), la Biblioteca Central (UNAM), la Biblioteca Justino Fernández (en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM) y la Biblioteca de las Artes (en el CENART).

El tiempo que me ha tocado vivir es una obra de recapitulación que el español **Luis Yáñez-Barnuevo** (n. 1943) ubica a medio camino entre la antología y la biografía. Yáñez-Barnuevo es un médico y político español, miembro notable del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), quien desempeñaba el cargo de Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica cuando escribió el prólogo, donde afirma que Guayasamín es uno de los genios de América.

El reconocido personaje anticastrista, aquel que ha manifestado de manera abierta su oposición a la Revolución cubana y a sus dirigentes, reconoce la esencia de Guayasamín y lo ensalza, a pesar de que éste sostuvo siempre una postura completamente opuesta a la de aquel con respecto a Cuba. Guayasamín siempre expresó públicamente su simpatía hacia la

Revolución cubana, se solidarizó con el pueblo de la isla caribeña y sus luchas, e incluso fue amigo de Fidel Castro, a quien retrató en cuatro ocasiones. Sin embargo, Yáñez-Barnuevo parece dejar de lado sus diferencias ideológicas para concentrarse en lo que él considera constitutivo y sustancial de Guayasamín. Afirma que si tuviera que definirlo «con un solo vocablo, irremediabilmente tendría que recurrir a la palabra América».²¹²

El libro incluye fragmentos del discurso de **Oswaldo Guayasamín** en la Inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la defensa de los Derechos Humanos y otros pequeños textos que se encuentran intercalados con reproducciones de 242 obras y algunas fotografías del pintor, y nos dan cuenta de los orígenes de su pintura, de su infancia, de la miseria, del mestizaje, de la raíz de América Latina y de la misión de su pintura: «Mi pintura es para herir, para arañar y golpear en el corazón de la gente. Para mostrar lo que el hombre hace en contra del hombre»,²¹³ dice, apoyando así las interpretaciones que indican que su pintura es ante todo una manifestación de repudio ante la injusticia, una plataforma de denuncia, que pretende sacudir la sensibilidad del espectador.

Después escribe acerca de las brechas sociales que separan a la humanidad, de la violencia como forma de gobierno, de la crueldad y –pese a todo– de su fe en el hombre. Vuelve a manifestar su repudio a los ejércitos, pues considera que «si no tenemos la voluntad de limpiar la tierra de todos los ejércitos; este pequeño planeta será un cuerpo seco y negro, en el espacio negro».²¹⁴ Sin duda la sequía y oscuridad que pronostica hacen referencia a la muerte. Guayasamín asocia la existencia de las fuerzas armadas con los innumerables atentados contra un derecho humano fundamental: la vida. Por lo tanto, opina que es necesaria su desaparición: «Mientras haya gente que aprenda a matar, existirán las víctimas. En la historia de los tiempos tiene que alborear el día en que el soldado no tenga razón de ser».²¹⁵

Por todo esto, Guayasamín se opone a los conflictos armados, y cuando se manifiesta en torno a la guerra civil española concluye que «cada español llora un muerto de la guerra

²¹² Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988, p. 9.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

civil. Y lleva en sí mismo, cada día, algo de su propia muerte».²¹⁶ Entre otros temas, el pintor habla del miedo, de la injusticia social, de la discriminación racial, de la esperanza de paz y de la necesidad de fraternidad y de solidaridad, de la soledad, de lo que quiere expresar al pintar, de su vocación de pintor, de la guerra del fascismo contra la cultura, de sus abuelos: un organista y una curandera, y de sus padres.

No hago mayor referencia a su vida familiar ni personal en este apartado para evitar caer en la repetición, dado que los pasajes de *El tiempo que me ha tocado vivir* que dan a conocer esa parte de su vida fueron expuestos en el capítulo I, donde realizamos una semblanza de Oswaldo Guayasamín, a partir de la identificación de episodios -tanto personales como históricos- que definieron las características de su obra.

Para Oswaldo Guayasamín el arte penetra en la dimensión pública en razón de la relación del artista con su tiempo: «El artista no tiene modo alguno de evadirse de su época, ya que es su única oportunidad. Ningún creador es espectador; si no es parte del drama, no es creador».²¹⁷ Lejos de pregonar que su creación es neutral, lo cual sería pretencioso, admite el traslado de sus pasiones, sus preocupaciones y sus ideas a los lienzos, donde rebasa el interés estrictamente artístico.

Guayasamín dice: «Cuando pinto una mano, una boca, unos dientes o unos ojos, estos no son solamente una forma plástica. Yo quiero expresar en esto más que la plástica misma. Quiero expresar este ojo que está llorando, estos dientes que están mordiendo o estas manos angustiadas, vibrando» de donde se infiere que su intención como pintor es significar acciones y emociones humanas ante situaciones concretas, que incumben a todos los hombres.

Además, sería responsabilidad del pintor imprimir una perspectiva crítica y creativa en su obra. Asumiendo ese compromiso, Guayasamín manifiesta de manera consciente sus inquietudes sobre cuestiones económicas, políticas, sociales, culturales, humanas y hasta religiosas de su época, en *El tiempo que me ha tocado vivir*.

Para concluir es menester referirnos al valioso acervo de 282 imágenes que hacen de este volumen una referencia imprescindible: aparecen diecisiete de la serie *Huacayñán*: once de tema indio, tres de tema mestizo y tres de tema negro; diecinueve de *La Edad de la*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

Ira y aproximadamente una treintena de representaciones de madres con niños. El libro finaliza con una especie de promesa: «siempre voy a volver, mantengan encendida una luz».²¹⁸



Para proseguir el análisis de los pronunciamientos hechos por **Guayasamín**, vamos a enfocarnos en una entrevista que concedió a finales de la década de los ochenta y que fue incluida en el libro *Nuestra América frente al V Centenario. Emancipación e identidad de América Latina (1942-1992)* editado de manera conjunta por Joaquín Mortiz y Planeta, en 1989. Se encuentra disponible para su consulta en la estantería del Centro de Documentación Prof. José Ma. Natividad Correa Toca, de la Facultad de Artes y Diseño (FAD), UNAM; en la Biblioteca Samuel Ramos, de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; en la Biblioteca Central, de la UNAM; en la Biblioteca Simón Bolívar del Centro de Investigaciones sobre América Latina y El Caribe (CIALC), UNAM; en el Departamento de Información y Documentación (DIYD) del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH), UNAM; y en las bibliotecas de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), planteles Xochimilco e Iztapalapa.

El volumen reúne trece ensayos, algunos gráficos y poemas, así como cuatro entrevistas. La última de éstas fue realizada a Oswaldo Guayasamín y consta de diecisiete preguntas relativas al V centenario del descubrimiento de América –que entonces estaba próximo a conmemorarse–, la identidad y unidad latinoamericana, la conquista, la liberación y la autonomía de los pueblos de América.

A través de sus respuestas, Guayasamín manifiesta su firme oposición a festejar el V centenario, pues considera que el descubrimiento fue un acontecimiento «terrible y dañino para todas nuestras grandes culturas precolombinas»²¹⁹ marcado por la humillación y la violencia en contra de los indígenas y la destrucción y saqueo de sus manifestaciones culturales.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Oswaldo Guayasamín, «Latinoamérica frente al V Centenario» en *Nuestra América frente al V Centenario. Emancipación e identidad de América Latina (1942-1992)*, México, Editorial Joaquín Mortiz / Planeta, 1989, p. 232.

Con respecto a la integración latinoamericana, plantea que el modelo a seguir es el Tahuantinsuyo,²²⁰ pues lo considera más importante que la idea de Simón Bolívar; además, el pintor opina que las fronteras son un obstáculo que hay que borrar y culpa en gran medida a los ejércitos de América Latina de la desunión entre los pueblos que conforman la región.

Sobre la identidad latinoamericana, dice que las naciones de la región «somos una misma identidad cultural pero estamos cortados»²²¹ por las fronteras definidas a partir de la independencia, y que esa identidad radica en el lenguaje, la religión, «nuestras aspiraciones como continente, nuestra miseria».²²²

Cuestionado sobre la función del arte en la creación o búsqueda de la identidad latinoamericana, Guayasamín piensa que se trata de «preocuparnos de nuestros propios problemas».²²³ Cree que el cometido de la plástica en América Latina es abrazar «diferentes expresiones propias de nuestro continente»;²²⁴ que el artista, quien tiene la sensibilidad de conmoverse con la realidad de la región, ha de crear composiciones ligadas a su pueblo y desplegar la conciencia latinoamericana en sus creaciones.



Para dar por terminada la década de los ochenta, pondremos en pausa la voz del pintor, para atender aquello que el francés **Régis Debray** (n. 1940) dijo acerca de sus composiciones. La plataforma desde donde sus palabras llegan hasta nosotros es el catálogo de la 20ª Biental Internacional de São Paulo, efectuada del 14 de octubre al 10 de diciembre de 1989. Éste fue publicado en lengua portuguesa y arroja los escritos de Jacques Lassaigne y de Pablo Neruda que ya hemos escudriñado con anterioridad, en el capítulo II. Para no ser repetitivos, en esta ocasión vamos a enfocarnos en la crítica del intelectual

²²⁰ «Este nombre referido al imperio inca se compone de las palabras quechuas *tawa*, cuatro, y *suyo*, Estado. Su centro geográfico era Cuzco. Comprendía, al noroeste, el Chinchaysuyo, que englobaba Colombia; al noreste, el Antisuyo, que ocupaba la selva amazónica; al suroeste, el Contisuyo, que se extendía desde la costa peruana hasta Chile; y al sureste el Coyasuyo, la actual Bolivia hasta el norte de Argentina. El conjunto conformaba un imperio de tres millones de kilómetros cuadrados». En: Mario Vargas Llosa, *Diccionario del amante de América Latina*, Barcelona, Ediciones Paidós América, S.A., 2006. p. 371.

²²¹ Oswaldo Guayasamín, «Latinoamérica frente al V Centenario»..., p. 234.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 235.

²²⁴ *Ibid.*, p. 236.

francés Régis Debray, quien es conocido por haber sido un personaje cercano a Ernesto Guevara. Incluso es señalado por algunos como su delator.²²⁵

La crítica de Debray está circunscrita a la pintura de Guayasamín que describe la tragedia del indígena. A los ojos de este comentarista, los indígenas andinos aparecen como sujetos vencidos por el doloroso destino que se descarga sobre ellos desde el momento mismo de su nacimiento; el francés señala cómo las andanzas de éstos difieren de aquellas de sus semejantes mexicanos, a quienes la historia les ha concedido algunos momentos victoriosos.

Debray se encamina por la ruta de lugares comunes transitada por otros comentaristas en sus intentos de desentrañar la obra de Guayasamín. Así, traza un perfil del indio de los Andes acentuado por la desdicha. El empleo de palabras como derrota, desesperación, dolores, lágrimas, duelo y desgracia, es indicador del drama que percibe en Guayasamín. Sin duda, el papel del indígena y la relevancia del dramatismo son los aspectos más notorios ante la mirada de los autores presentes en este trabajo. Además, la serie *La Edad de la Ira* ha sido interpretada por varios analistas como acusadora, combativa y revolucionaria; sin embargo, Debray disiente. La considera conmovedora, pero no subversiva ni crítica. Así, por ejemplo, afirma:

Ni poética, por su sujeción a lo visible, ni política, por su afán de depuración formal, la Edad de la Ira establece la comprobación de un duelo inmemorial. Estática, congelada en su grito, aceptando el hecho irreversible de las figuras y de los ángulos, esa pintura no es en absoluto subversiva, ni crítica –a pesar de sus apariencias e incluso de las intenciones de su autor– por las simples razones de que el hombre imaginario está ausente.²²⁶

La afirmación anterior afianza el manejo de la obra de Oswaldo Guayasamín como testimonio del sufrimiento que aqueja a la humanidad. Debray señala la inexistencia del hombre imaginario, pero verifica la presencia del hombre apesumbrado desde tiempos remotos. No pretendo objetar esa apreciación, aun cuando entre la crítica predomina la

²²⁵ Régis Debray figura en los diarios del *Ché Guevara* bajo el nombre de «Danton» o «el francés». Vid. Germán Uribe, *La traición de Régis Debray al Ché Guevara*, 23 de febrero de 2008. En línea. Disponible en <http://rebellion.org/noticia.php?id=63629> [2018, 7 de enero].

²²⁶ Régis Debray, en Jacques Lassaingne, *et al.*, *Guayasamín. 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 14 de outubro a 10 de dezembro de 1989*, São Paulo, Varig / Sulamerica Seguros / Fundación Guayasamín, 1989.

visión de un fulgor de rebeldía en el ejercicio realizado por el pintor, además de que algunos autores reconocen en éste pistas del hombre nuevo, baste recordar el escrito de Leopoldo Zea analizado en el capítulo precedente.

Sin embargo, considero pertinente recordar que Guayasamín no sólo define su postura por medio del arte sino también por medio de la palabra. Esas dos formas de expresión se complementan. El hombre que el pintor imagina está presente en ambas, aun cuando Debray no lo identifica en *La Edad de la Ira*. Se trata de un hombre libre, digno y armónico, perfilado en series de finales de los ochenta, como *El Nuevo Mundo que a España dio Colón* (1987-1988) donde representa al hombre precolombino idealizado.²²⁷ Pero, sobre todo, lo define por medio de la escritura y de la voz. Por eso he recalcado la importancia de prestar atención a las declaraciones del pintor. Ese ha sido el sello distintivo de este capítulo.

3.2. Los años noventa: Diversificación de fuentes

A continuación avanzaremos por los años noventa. Como se ilustra en la gráfica incluida al principio de este apartado, contamos con siete publicaciones que datan del período 1992-1997. Tres de éstas son catálogos de exposiciones individuales, contamos con un catálogo de muestra colectiva en una galería, un libro que alberga un par de discursos, un artículo académico y un catálogo de subasta artística.

Respetando el orden cronológico que hemos establecido, es el turno del folleto editado en 1992 para acompañar la exposición individual que tuvo lugar en el Museo de Luxemburgo, París, del 16 de junio al 14 de julio de 1992. Lleva por título simplemente *Guayasamín*, se encuentra escrito en lengua francesa y es inaugurado con un discurso del entonces presidente de la república **François Mitterrand** (1916-1996), quien detentó ese

²²⁷ El análisis de esa serie efectuado por Antonio Fernández Vilches será expuesto un poco más adelante. En este punto no nos interesa la serie en sí, sino la comprobación de que Guayasamín sí mostró a través de su quehacer artístico la concepción de un hombre más pleno, libre de la pesadumbre que aqueja a los personajes de *La Edad de la Ira*.

cargo de 1981 a 1995, bajo el cobijo del Partido Socialista.²²⁸ En la Ciudad de México, hay un ejemplar en la Biblioteca de las Artes del CENART.

François Mitterrand (1919-1996) se muestra feliz de que Francia haya acogido a Oswaldo Guayasamín y destaca «la búsqueda que realiza de sus raíces de su indinidad y su manera de concebir la pintura como una lucha por defender la causa de sus hermanos oprimidos».²²⁹ Hasta aquí, todo encaja: tenemos un texto que en pocas líneas conserva el acento sobre dos temas que parecen calcados a partir de la crítica preexistente: el contenido indígena y la especie de defensa de aquellos sometidos por la fuerza y la violencia de los poderosos. Según Mitterrand, la pintura de Guayasamín es un medio de comunicación entre el espectador y el pintor, y entre el público y los combatientes de la libertad.

Ahora bien, echemos un vistazo al contexto. La exposición fue celebrada dentro del marco de los festejos parisinos por el V centenario del llamado «Descubrimiento de América». Al repasar la entrevista concedida por Guayasamín en 1989, nos topamos con su firme resistencia ante la intención de rendir homenaje a dicho episodio de la historia, por considerarlo fatídico para los pueblos precolombinos. Sin embargo, el discurso de Mitterrand refiere desde el arranque que Francia recibió al pintor sudamericano como parte de la celebración del quingentésimo aniversario del mencionado acontecimiento. Entonces, su participación podría ser interpretada como un ejemplo de incongruencia entre lo dicho y los hechos. Existe, empero, la posibilidad de objetar tal supuesto con el argumento de que la presencia de Guayasamín en el Museo de Luxemburgo desplegó bríos reivindicatorios de carácter regional, nacional y latinoamericanista.



En todo caso, nos encontramos con la confirmación de una paradoja: Guayasamín fue proyectado como el pintor oficial al ser patrocinado por el gobierno ecuatoriano y acogido entre lisonjas por funcionarios de diversos países; sin embargo, su postura ideológica y su ejercicio artístico frecuentemente resultan ajenos al círculo gubernamental que lo adoptó.

²²⁸ Algunas fuentes señalan que Mitterrand transitó por la derecha durante su juventud, e incluso se le asocia con elementos de la Cagoule, una organización fascista que buscaba la instauración de una dictadura; sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial, se adhirió a la Unión Democrática y Socialista de la Resistencia (UDSR) en cuyo seno promovió una orientación hacia la izquierda. Tras dos intentos fracasados en los que contentó por la presidencia de Francia, finalmente fue electo en 1981, cobijado por el Partido Socialista.

²²⁹ François Mitterrand, en Fundación Guayasamín, *Guayasamín*, Musée du Luxembourg, del 16 de junio al 14 de julio de 1992, París, Département des Affaires Internationales / Fundación Guayasamín / Air France, 1992, p. 4.

En los discursos de los dirigentes estatales se advierte un extraño reconocimiento a los gritos acusadores que se desprenden de sus cuadros clamando justicia, pero no pasa de ser una simple mención que en la mayoría de los casos es superada por elogios a granel que nada tienen que ver con una valoración cabal de su obra. Muchos de los catálogos agregados a las muestras artísticas aumentan sus páginas con ese tipo de discursos que parecen producidos con el mismo molde.

El catálogo de la muestra parisina no es el ejemplo más empalagoso al respecto, pero su obertura corre a cargo de los dos jefes de estado inmiscuidos en dicho evento. Tras las palabras de Mitterrand se hallan las del expresidente ecuatoriano **Rodrigo Borja** (n.1935), abanderado del partido Izquierda Democrática, quien se encontraba a pocos meses de concluir su mandato presidencial (1988-1992) cuando plasmó su opinión acerca de Guayasamín.



Borja considera que su compatriota sostiene uno de los mensajes más claros, más intensos y más fuertes del arte de América Latina. Así mismo estima que su aportación es universal y consiste en visibilizar la injusticia social en el mundo. En mi opinión, eso es lo más destacado de su texto puesto que establece que en la obra de Guayasamín convergen la dimensión propia (latinoamericana) y sus valores universales.

El resto de su comentario se reduce a un balbuceo de vocablos alusivos tanto a la tragedia como a ciertos componentes formales de una obra: drama, dolor, tortura, fuerza, energía, denuncia, puños, manos, rostros, cuerpos, formas y color. Tengo la impresión de que su breve valoración está compuesta por comentarios sueltos y desprovistos de análisis, como cuando afirma de manera aislada que Guayasamín rebasa la pintura de género, el expresionismo y el surrealismo; pero es bien cierto que no esperábamos una intervención sumamente razonada. Al mismo tiempo, pongo en duda su empatía con los temas tratados por Guayasamín, pues la displicencia que el expresidente mostró frente a los movimientos indígenas y sindicales durante su mandato²³⁰ nada tiene de cercano a las causas que el pintor ha capturado en sus lienzos.

²³⁰ El 28 de mayo de 1990, por primera vez en el siglo XX, tuvo lugar en Ecuador un alzamiento protagonizado por indígenas, quienes tomaron el templo de Santo Domingo, en la ciudad de Quito. La ocupación de la iglesia desencadenó una serie de movilizaciones en el norte, centro y sur del país. Los indígenas estaban agrupados en la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). La



Después del espacio abierto a los personajes de la política, se da paso a la crítica de los literatos Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias, cuyos aportes ya hemos sondeado. Asimismo se cita de manera brevísima a los franceses Raymond Cogniat y Jacques Lassaigne, quienes sin novedad aplauden la obra del ecuatoriano. Después se mencionan los próximos proyectos del pintor: un mural en la sede de la UNESCO en París y un monumento en Puerto Real, España, en memoria de las víctimas de la conquista. El catálogo incluye algunas palabras de Guayasamín, extraídas de la antología *El tiempo que me ha tocado vivir*, pero traducidas al francés.



Para terminar se le concede la palabra al dramaturgo y crítico de teatro **Claude Demarigny**, de nacionalidad francesa, quien diserta sobre la serie *La Edad de la Ternura* – también llamada *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*– la cual abriga el respeto a la vida y la pureza del amor maternal, valores que –según Demarigny– han estado desde el principio de la obra de Guayasamín y para demostrarlo hace un recorrido relámpago por sus principales obras. Así, encuentra que toda la producción de Guayasamín se posa sobre la dicotomía entre la vida, el amor, la paz –por una parte– y el odio, la represión, la guerra –por otra–; de manera que en su encuentro con *El Camino del Llanto*, *La Ira* y *La Ternura*, el crítico francés no advierte ruptura alguna, sino –por el contrario– experimenta la sensación de continuidad de la dualidad.

Demarigny centra su crítica en una cuestión fundamental: la valoración de *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*,²³¹ enfocando primordialmente el mensaje y los efectos de la unidad materno-filial. Su texto es además un indicador de los valores que consolidan al

prensa silenció dicho levantamiento. El gobierno desplegó al ejército en torno al templo, bloqueando el suministro de víveres. Rodrigo Borja, quien se desempeñaba como presidente de la República «no podía entender, según sus propias declaraciones, cómo los indígenas se levantaban en contra del gobierno que más había hecho por ellos. Su aserto se basaba en la "entrega" de títulos de propiedad territoriales a las comunidades ancestrales que siempre habían habitado esos territorios. Sin embargo de ello, en las demandas realizadas por la Conaie, puede vislumbrarse efectivamente una despreocupación bastante típica por lo demás del gobierno con respecto a los indígenas». Por otra parte, ninguno de los movimientos obreros que tuvieron lugar durante el período presidencial de Borja culminó en victoria. *Vid.* Instituto Científico de Culturas Indígenas, «Introducción» en: Foro Debate: Diez Años del Levantamiento Indígena del *Inti Raymi* de 1990. La Construcción de un País Plurinacional. *Boletín ICCI ARY-RIMAY*, No.20., noviembre de 2000. En línea. Disponible en DE: <<http://icci.nativeweb.org/boletin/20/foro.html>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

²³¹ Demarigny se refiere a la serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo* con la palabra *Tendresse*, cuya traducción del francés al castellano es *Ternura*.

pintor como «portavoz de todas las víctimas del mundo»²³² y ejecutor de homenajes dedicados a quienes luchan de manera incesante, como las madres de la Plaza de Mayo.

Aunque hay algunas variaciones entre los cuadros que forman la serie, éstas son rebasadas por una constante: la figura del hijo en brazos de la madre. De acuerdo con la interpretación de Demarigny, esa célula representa «la pareja perfecta», alejada fugazmente de los peligros amenazantes que implica su separación en un «mundo sin Dios» donde resulta imperativo «detener el mal y salvar la vida».²³³ Ese es mensaje que el dramaturgo descifra en su encuentro con Guayasamín y que equipara con un mandamiento decretado desde la propia «tierra abastecedora».

En ese sentido, el mensaje sustancial sería la necesidad de transformación. Entendemos que ésta no es posible sin la lucha persistente contra lo que se considera injusto en una sociedad o sistema, razón por la cual es posible concluir que la plástica de Guayasamín porta un mensaje subversivo, de combate, nacido de la firme convicción de que las condiciones del mundo deben ser modificadas. De ahí que los comentarios de Demarigny transmiten la idea de un Guayasamín revolucionario.

Sin embargo, el escrito de Demarigny prescinde del estudio de los materiales, las texturas, las formas, los volúmenes, los colores, las luces, los movimientos y otros componentes de las obras que dan origen a los efectos. Es por esto que tras afirmar que a través de ciertos textos críticos puedo percibir el carácter revolucionario de la obra de Guayasamín, hace falta puntualizar que esa cualidad es atribuible al mensaje que transmite y no a la plástica misma, la cual no siempre es analizada de manera integral.



Hecha esta aclaración, ponemos punto final a los comentarios de Claude Demarigny y echamos un vistazo a la parte final del catálogo de la exposición parisina de 1992, donde se incluye una biografía de Guayasamín, reproducciones de trece obras y una lista compuesta por obras creadas entre 1973 y 1989, las cuales son propiedad de la Fundación Guayasamín.



²³² Claude Demarigny, «A propos de la “Tendresse”» en Fundación Guayasamín, *Guayasamín*, Musée du Luxembourg, del 16 de junio al 14 de julio de 1992, París, Département des Affaires Internationales / Fundación Guayasamín / Air France, 1992, p. 22.

²³³ *Ibid.*

Posemos ahora nuestra mirada en el único artículo de revista dedicado a la obra de Guayasamín que se halla disponible en las bibliotecas de la Ciudad de México. Específicamente, es posible consultar este artículo en el acervo del anexo de la Dirección General de Bibliotecas, de la UNAM. Es aquí donde Chile vuelve a estar presente, con las palabras del catedrático e historiador del arte **Antonio Fernández Vilches**, en el número 467 de la revista *Atenea*.

El público de esa revista es principalmente académico, puesto que es un órgano de divulgación de la Universidad de Concepción que da cabida a investigaciones latinoamericanas relacionadas con la literatura, la sociología, la plástica, la historia y la ciencia, entre otras disciplinas. El escrito que nos interesa, porque aborda una parte muy interesante de la obra de Guayasamín, data de 1993, cuando Fernández Vilches –su autor– se desempeñaba como profesor del Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de dicha institución, y era además director de la Pinacoteca de la Casa del Arte, perteneciente a la misma universidad.

El escrito lleva por nombre «Guayasamín y su visión del Nuevo Mundo», y presenta la serie *El Nuevo Mundo que a España dio Colón*, gestada por Guayasamín para ilustrar la reedición de la obra *De Orbe Novo Décadas Octo. De Rebus Oceanisis*, del humanista italiano Pedro Mártir, quien fue contemporáneo de Cristóbal Colón.

La serie consta de cincuenta y siete láminas creadas entre 1987 y 1988. Éstas se agrupan en dos partes explicadas por Fernández Vilches de la siguiente manera:

La primera parte consiste en 17 hermosas obras litográficas que nos brindan una visión muy idealizada del mundo americano precolombino. La segunda parte de la serie consiste en 40 aguafuertes, en los que el artista plasma su visión sombría de la conquista del continente, o sea el mundo americano post Colón.²³⁴

Una de las características distintivas de ambas partes es la paleta de colores, que en el primer caso es multicolor y en el segundo es monocromática, de acuerdo con lo señalado por Fernández Vilches, quien describe con adecuada sencillez y brevedad las características generales de 47 ilustraciones. Tras leer su reseña queda confirmada la cosmovisión de

²³⁴ Fernández Vilches, Antonio, «Guayasamín y su visión del Nuevo Mundo», *Atenea* (No. 467), Enero-junio, 1993, p. 238.

Guayasamín con respecto a la naturaleza, sociedad, prácticas y actores del desarrollo de la Conquista del continente americano y la situación del mismo antes y después de dicho proceso. Su percepción se manifiesta en la serie mediante el despliegue de elementos alusivos a la vida y a la muerte, a la prosperidad y a la desgracia, a la calma y al terror.

Esa dualidad es capturada por Fernández Vilches en su artículo. Con respecto a ese punto, veamos algunos de los sustantivos y adjetivos que emplea el autor para referirse a las láminas relativas a la época precolombina: bella, luz, color, exotismo, exuberancia, alegre, amable, sonrisa, deslumbrante, colorido, orgullosa, monumental, suave, hermosos, mítico, esplendoroso, tranquila, generosa y vida. Todas esas palabras expresan vida, bienestar y paz.

De manera opuesta, el autor utiliza los siguientes términos para referirse a las imágenes de la segunda parte de la serie: dramática, duros, sombríos, trágica, destructor, desaparición, reemplazo, hibridación, espantada, impotencia, adusto, inquisitiva, despiadada, torva, agresiva, desconfiada, dureza, serio, sombras, ajusticiado, vencido, degollado, lágrimas, flagelación, crucifixión, moribundo, tristemente, dolor, abandonada, desamparo, aterradas, suplicantes y muerte. Estos vocablos nos proporcionan la idea de muerte, calamidad y atrocidad con la que Guayasamín asocia el proceso de conquista y colonización de América.

El tema de la dualidad ya había sido tocado por el francés Claude Demarigny, cuyas observaciones ya hemos desentrañado; así pues, la crítica de principios de los noventa no se limita a la faceta dramática de las series de Guayasamín, sino que también explora su contraparte y estudia la interacción que hay entre ambas dimensiones, pues se presentan de la mano.

Hasta aquí hace falta mencionar tanto el contexto en el que fue pintada la serie, como aquel en el cual fue publicado el artículo. Trasladémonos hacia finales de los años ochenta, época preparatoria de las celebraciones por el «descubrimiento de América». Guayasamín pintó la serie dentro de ese marco, específicamente durante 1987 y 1988, pues le fue encomendada para ilustrar la reedición de un libro, impreso por primera vez en 1516, en cuyas páginas se consigna precisamente el «encuentro de dos mundos».

Al año siguiente de haber terminado su obra, Guayasamín declaró en una entrevista que «ahora América, felizmente, está reaccionando poderosamente [...] trabajando

intensamente para no festejar ese acontecimiento».²³⁵ Si Guayasamín se opone a dicha conmemoración, entonces ¿por qué colabora en ella?

El artículo de Fernández Vilches aporta elementos claros para comprender que la intervención que hizo el pintor en medio de los festejos se distingue por haber exhibido su postura de desavenencia, porque como ya vimos hay un punto de ruptura que divide la serie en dos grupos desiguales. Hay un punto de no retorno a las sociedades precolombinas, concebidas por Guayasamín como ejemplo de paz e integridad. Y ese punto, repetimos, es el encuentro entre europeos e indígenas. Así, Guayasamín acepta la invitación a la fiesta de tan notable acontecimiento, pero se presenta con una serie de ilustraciones que se constituyen como un manifiesto rebelde.

Ahora bien, el artículo fue escrito en 1993, un año después de que se cumplieran 500 años del polémico encuentro, también llamado «encontronazo».²³⁶ Pero no fue ese sino otro aniversario el que motivó a Fernández Vilches a escribir sobre *El Nuevo Mundo que a España dio Colón*. En 1993 fue incorporada dicha serie a la deslumbrante colección de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, como parte de los festejos por los setenta y cuatro años de dicha institución.

Fernández Vilches no es un autor improvisado, es sobre todo un académico; recordemos además su cargo como Director de la Pinacoteca. Su papel en aquella ocasión fue el de notificar la integración de la serie dentro de la colección pictórica más importante de Chile. Pero no sólo dio aviso, también realizó una presentación que no deviene del todo en una crítica sino que más bien es una reseña bastante apropiada al cometido de proporcionar la información básica acerca de la serie y describir una gran cantidad de las imágenes que la ilustran, hace además una caracterización que deriva en la distinción de dos grupos de imágenes dentro de la misma serie. Así nos acerca a una obra poco divulgada, que llega hasta nosotros a través de la revista *Atenea*.

²³⁵ Oswaldo Guayasamín, «Latinoamérica frente al V Centenario» en *Nuestra América frente al V Centenario. Emancipación e identidad de América Latina (1942-1992)*, México, Editorial Joaquín Mortiz / Planeta, 1989, p. 232.

²³⁶ Mario Benedetti, al hablar sobre este tema, considera que «habría que agregar, como bien ha señalado el escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, que más que un Encuentro aquello fue un encontronazo». Mario Benedetti, «La América por descubrir», en *Nuestra América frente al V Centenario. Emancipación e identidad de América Latina (1942-1992)*, México, Editorial Joaquín Mortiz / Planeta, 1989, p. 14.

Su trabajo se enriquece con muchos adjetivos para calificar los componentes de la obra, pero pocos para perfilar al pintor, quien en resumidas cuentas es percibido como genial. Según el criterio de Fernández Vilches, la importancia de la serie radica sobre todo en «ser el testimonio sociológico de ese rico mundo íntimo, basado en las convicciones y creencias del pintor, las que ha exteriorizado plásticamente de manera magistral».²³⁷ De este modo, su voz se suma a la de aquellos que ponderan la obra de Guayasamín por su carácter testimonial. *El Nuevo Mundo que a España dio Colón* puede leerse como el testimonio de dos épocas sucesivas: la precolombina y la Conquista, pero también da fe de la forma de concebir e interpretar ambos períodos desde la conciencia de Guayasamín.

Para terminar es importante destacar que además de las palabras del historiador chileno las páginas de *Atenea* abrigan algunas imágenes de *El Nuevo Mundo que a España dio Colón*, las cuales llegan a todo color hasta nosotros, los mexicanos curiosos por descubrir nuevas piezas que nos lleven a armar la figura de Guayasamín, como en su momento llegaron a la esfera académica chilena.



Un año después, en 1994, se publicó el libro *Guayasamín*. Hoy se halla disponible en la Biblioteca Vasconcelos y reúne dos escritos acerca de la obra y pensamiento de Oswaldo Guayasamín. El primero de éstos es de **Federico Mayor Zaragoza** (n.1934), funcionario español, quien fue Director General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) de 1987 a 1989. Aunque el libro data de 1994, las palabras que integran el discurso fueron pronunciadas por su autor el 10 de mayo de 1993 en la Casa de la UNESCO en París, Francia, durante la inauguración del mural *Madres y Niños*, de Guayasamín.

A lo largo de su alocución, Federico Mayor recalca el valor de las expresiones plásticas de Guayasamín como medio donde se revela la identidad americana, donde se trabaja la solidaridad humana y desde el cual es declarada públicamente una sarta de injusticias como «la pobreza, el hambre, la infamia, la violencia y la tortura».²³⁸ Subraya la búsqueda de libertad y de un mundo más digno y libre. También hace alusión a la dinámica

²³⁷ Antonio Fernández Vilches, «Guayasamín y su visión del Nuevo Mundo», *Atenea* (No. 467), Enero-junio, 1993, p. 243.

²³⁸ Federico Mayor Zaragoza en UNESCO, *Guayasamín*, Nuremberg, DA Verlag Das Audere, 1994, p. 10.

dual que se agita en la obra del ecuatoriano «entre la desesperación y la esperanza, entre la realidad y la utopía».²³⁹

Sin el menor ánimo de rebajar la importancia de su discurso, tengo que decir que Mayor Zaragoza no aporta nada nuevo al bagaje de que se dispone. Por lo menos en lo que se refiere al contenido. Lo que capta más mi interés es el tono institucional de su retórica. Se pone al frente de las causas de la UNESCO y empareja éstas con aquellas que abandera Guayasamín por medio de la pintura. Así participa en una suerte de empatía pero siempre desde la seguridad de la esfera institucional. Finalmente ese es su círculo y de ahí viene su público e incluso el propio Guayasamín.

Mayor Zaragoza puede identificarse con el pintor en varios aspectos, por ejemplo: su posición frente al drama de la humanidad es de no resignación. Así lo demuestra en artículos, conferencias y entrevistas, donde se define como un actor comprometido con la humanidad y la Tierra, un ser humano con capacidad creadora. Como muestra de esa aptitud encontramos en el mismo libro un poema cuya temática se equipara al talante de los cuadros de Guayasamín, dado que ambos recurren al poder del grito, de la voz que se eleva, de la palabra que proclama liberación.

El otro autor presente en ese volumen es **Guayasamín**, con un texto de su puño y letra que cito a continuación de manera íntegra:

La desesperación, la angustia, la desolación, invaden los rostros de estas mujeres madres, que ven a sus hijos fusilados por la espalda en las grandes ciudades del Tercer Mundo; de niños, con sus ojos, sus hígados, sus corazones arrancados para ser vendidos en el llamado Primer Mundo; sus hijos, sus niños víctimas de violaciones, de la tortura policial, de las dictaduras militares y civiles y de la bestia de las guerras. Millones de niños que mueren de hambre y de enfermedades fácilmente curables, sin escuelas, sin hogar, deambulando por las calles o la tierra seca; niños viejos sin un día de alegría, con sus grandes ojos húmedos, brillantes de tristeza: víctimas, que ni siquiera entienden su dolor... ¡solamente el miedo!²⁴⁰

Lo que acabamos de leer es la exposición hecha por Guayasamín para volver más comprensible su propio mural. Emplea un lenguaje sencillo pero con una carga fuerte de

²³⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁰ Oswaldo Guayasamín en UNESCO, *Guayasamín*, Nuremberg, DA Verlag Das Audere, 1994.

drama puesto que nos habla de circunstancias y eventos tristes que en la sociedad imperante se han convertido en realidades constituyentes de aquello que con resignación se asume como «normal» y que Guayasamín ha elegido como tema principal de sus creaciones.

Si realizáramos el ejercicio de subrayar las palabras y frases que denotan dramatismo y violencia, entonces resaltaríamos el texto entero. Cosa similar sucede con sus expresiones artísticas. Considero que su intencionalidad va dirigida a patentizar el sufrimiento de quienes padecen los daños provocados por un sistema que se impone y se preserva por medio de la fuerza y la intimidación.

Por último, es pertinente recordar que en 1993 la UNESCO se hallaba cerca de cumplir medio siglo de existencia vertebrada en torno al objetivo de «evitar a las generaciones venideras el horror de la guerra»²⁴¹ por medio de la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación. Por consiguiente, parece atinado que la sede de esa organización internacional aloje un producto cultural que comunica el dolor humano –en este caso de un grupo de mujeres y niños– para sacudir las conciencias. No es posible concebir una cultura de paz sin educación, ni educación sin memoria. En ese sentido, el texto de Guayasamín presenta el mural como un recordatorio de la era del miedo, donde las víctimas carecen incluso de los derechos más básicos reconocidos en el seno de la matriz de la UNESCO, es decir la Organización de las Naciones Unidas (ONU).



También en 1994 se llevó a cabo en el centro Cultural Viña del Mar, en Chile, una exposición de óleos, serigrafías y acuarelas de Oswaldo Guayasamín, la cual tuvo una duración de casi un mes. El evento se inauguró a principios de febrero, es decir un mes antes de que Patricio Aylwin Azócar concluyera su mandato presidencial. Recordemos que Aylwin –del Partido Demócrata Cristiano (PDC)– fue el primer presidente designado por el pueblo chileno después de haber padecido la atroz dictadura militar de 1973 a 1990. Entonces, el contexto en el que se realizó la muestra con óleos, serigrafías y acuarelas de Guayasamín fue la etapa de transición a la democracia, cuando los chilenos podían identificar en algunos cuadros de Guayasamín el horror de su pasado inmediato. El folleto puede consultarse en la Biblioteca de las Artes del CENART.

²⁴¹ *Vid.* Federico Mayor, *A los 70 años de las Naciones Unidas y la UNESCO: ¿conmemoración o celebración*, 1 de septiembre de 2015. En línea. Disponible en DE: <http://fund-culturadepaz.org/spa/03/2015/ART-70_NNUUyUNESCO.pdf>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Ahora bien, la municipalidad donde tuvo lugar el evento artístico fue Viña del Mar, gobernada entonces por el alcalde **Rodrigo González Torres** (n.1941) –del Partido por la Democracia (PPD)– quien fue el encargado de presentar la exposición. En su discurso expresa «satisfacción y honor» como es común en los discursos emitidos por funcionarios, que suelen ser enaltecidos. En este caso las palabras dedicadas al pintor y su obra manifiestan un tono cortés, de hospitalidad, agradecimiento y admiración.

La función de Rodrigo González no es pormenorizar la obra expuesta, sino más bien convidar a los asistentes a adentrarse en ésta, no sin antes citar la advertencia que alguna vez lanzó Pablo Neruda: «Pensemos antes de entrar en su pintura, porque no nos será fácil volver».²⁴² Antes hace una referencia breve a los antepasados, pues establece que «hablar de Guayasamín es aludir a las raíces mismas de América, rememorando el carácter indígena de nuestros orígenes».²⁴³ Además comparte su percepción acerca de los fundamentos que permiten el desarrollo de la obra: el dolor, la ira, la ternura y la esperanza. Considera que esos sentimientos son directrices en la búsqueda de lo propio; así, introduce la cuestión de la identidad continental expresada en los cuadros del quiteño. En ese sentido, si intentáramos adivinar qué fuentes le sirvieron para advertir esa presencia en la obra de Guayasamín podríamos mencionar a casi a cualquiera de los autores que hemos revisado para los fines de este trabajo, pues sus apreciaciones no difieren de las de la mayoría.

Ya hemos mencionado que el político chileno, quien se ha desempeñado como diputado federal desde 2001, citó una frase de su compatriota **Pablo Neruda** al invitar al público a apreciar la obra del pintor ecuatoriano. Esa frase pertenece al texto «Entrada a Guayasamín» al cual nos referimos con mayor amplitud en páginas anteriores, cuando hablamos del libro titulado *Oswaldo Guayasamín*, de Editorial Nauta. Se trata de un escrito bastante citado cuando se habla sobre Guayasamín. En el catálogo de Viña se le incluye entero, justamente después del discurso de presentación.

Luego encontramos un texto de **Jorge Enrique Adoum** (1926-2009), escritor, político, ensayista y diplomático ecuatoriano, amigo muy cercano de Guayasamín, a quien define con la palabra desmesura, pues considera que no modera sus declaraciones, ni su animadversión a otros pintores, ni su generosidad, ni su tristeza. La seguridad que Adoum

²⁴² Rodrigo González Torres (pról.), *Guayasamín Viña 94*, Centro Cultural de Viña del Mar, del 4 al 28 de febrero de 1994, Viña del Mar, La Nación, 1994.

²⁴³ *Ibid.*

imprime en sus palabras nos trasmite la idea de que su relación con Guayasamín fue verdaderamente íntima y que lo conoce no sólo a través de lo que éste exterioriza, no únicamente por medio de aquello que cualquier aficionado puede advertir con la mirada, sino de una manera más sustancial, que penetra hasta la profundidad de su ser.

Adoum comparte algunas vivencias del pintor desde su infancia marcada por la pobreza hasta su adultez. Habla de su faceta musical, su nulo sentido del humor y de su deseo de firmar como su abuelo: Huayasamín, con H. Esta pretensión es interpretada por el amigo como «una nueva afirmación del orgullo de su nombre».²⁴⁴

El escritor se expresa con notable familiaridad en todo momento. Cuando lo leemos sabemos que se tratan de las palabras de un amigo que no se limita a narrar anécdotas conocidas sino que además conoce el significado y la repercusión que cada acontecimiento tuvo en la vida de Guayasamín, de qué manera lo fueron marcando las experiencias que vivió y cómo algunas de éstas fueron definiendo su postura en el mundo.

Para finalizar, se incluye un apartado denominado «Vivencias» escrito por el propio **Guayasamín**. Es un discurso sencillo construido a partir del reciclaje de algunos pasajes del libro *El tiempo que me ha tocado vivir*. Ante el público chileno comparte algunos de sus recuerdos familiares. Platica un poco acerca de sus abuelos y al hacerlo transmite el respeto que sentía por ellos. También habla de su madre, Doña Dolores, con una expresión de amor y ternura. Con la frase «Mientras viva llevaré a mi madre en mi vientre y en mi pintura»²⁴⁵ comunica su anhelo de homenajearla, a la vez que remite a la serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo, una evocación a las madres del mundo*, inspirada en su progenitora. En contraste, no hace ninguna mención de su padre, aunque sabemos de éste por medio de otras fuentes.

Además de hacer un acercamiento a su círculo familiar más inmediato, Guayasamín comparte su forma de concebir e interpretar el arte, en general, y la pintura, en particular. Considera que «la obra de arte es una búsqueda incesante, un descubrimiento permanente».²⁴⁶ Su afirmación nos conduce al entendimiento de que se asume a sí mismo como un explorador persistente que se sumerge en la pintura de manera ineludible, como si

²⁴⁴ Jorge Enrique Adoum, «Guayasamín» en Rodrigo González Torres (pról.), *Guayasamín Viña 94*, Centro Cultural de Viña del Mar, del 4 al 28 de febrero de 1994, Viña del Mar, La Nación, 1994.

²⁴⁵ Oswaldo Guayasamín, «Vivencias» en Rodrigo González Torres (pról.), *Guayasamín Viña 94*, Centro Cultural de Viña del Mar, del 4 al 28 de febrero de 1994, Viña del Mar, La Nación, 1994.

²⁴⁶ *Ibid.*

pintar fuera parte de sus funciones naturales. Cuando leemos la siguiente declaración: «Pintar para mí es orar, pero también es gritar. Es casi una actitud fisiológica; es el encuentro cósmico entre el amor y el silencio»,²⁴⁷ sabemos que Guayasamín le confiere a la pintura un carácter vital que lo coloca en el corazón de lo extraordinario.

En ese punto manifiesta sus intencionalidades, que en síntesis serían: rebasar la propia plástica para expresar el ardor y el estremecimiento mediante la representación de figuras vibrantes, tales como ojos llorando, dientes mordiendo, manos temblando; y lograr que su mensaje sea claro y directo. Aquí se confirman algunas de las interpretaciones que han hecho otros autores, quienes sugieren que la balanza de Guayasamín se inclina más del lado del mensaje que nos entrega en cada obra.

Posteriormente, él considera que la situación de la niñez en el mundo es dramática e inaceptable. De este modo, deja ver parte de sus preocupaciones e indignación.

En el último tercio de aquella especie de charla con los chilenos, manifiesta su sentimiento de pertenencia a América Latina, pues para aludir a esta región emplea las expresiones «nuestra América» y «nuestra América morena». Así mismo se dirige de forma más directa al pueblo chileno mostrando un ánimo amigable y fraternal. Hace una breve mención a las prácticas de terror que se volvieron cotidianas en Chile durante la dictadura pinochetista y después se torna esperanzado y optimista con respecto al «regreso a la democracia» en diversos países latinoamericanos. De ese modo penetra en el contexto histórico y político de la región. Para finalizar, invita a inventar «nuevas utopías»; es decir, convoca a sus receptores chilenos a crear, a fecundar una nueva realidad humana.

En síntesis, encontramos que el catálogo de la exposición de Viña (1994) tiene algunas características notables. En primer lugar se distingue por el carácter anecdótico de la mitad de los textos. Los dos últimos son tan relajados que adquieren la sencillez de una plática informal, entre amigos. La prioridad de Adoum es presentar a Guayasamín, más que ofrecer una introducción a la muestra alojada en el Centro Cultural Viña del Mar. Lo mismo sucede con las palabras de Guayasamín, que son una especie de introducción a sí mismo. Así, la obra exhibida queda desplazada como objeto de presentación, pues todas las luces apuntan al pintor, a su personalidad, a los pasajes de su vida, a su medio, a sus intencionalidades, reflexiones, conducta, cosmovisión e inquietudes.

²⁴⁷ *Ibid.*

Todos los aspectos anteriores son importantes porque de ellos manan elementos para entender la obra. La interpretación de ésta no debe limitarse a las sensaciones emanadas de sí misma sino que también hay que considerar aquellos sentimientos con los que fueron creadas, su contexto histórico y las preocupaciones de cualquier índole que estimularon al pintor.



Avanzando hacia el cierre del periodo que revisamos en este capítulo, llegamos al punto de abordaje de uno de los catálogos de exposiciones que engrosan la colección de la Biblioteca del Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM, con sede en el edificio de la Antigua Academia de San Carlos. Éste lleva por título *Guayasamín* y fue publicado en 1997 de conformidad con una exposición organizada por la Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, España, en el Palacio de la Merced.

El primer discurso que uno encuentra al abrir el volumen es el de **José Mellado Benavente** (n.1958), entonces presidente de la Diputación de Córdoba (1995-1999) y miembro del PSOE. Mellado menciona la protesta y la destreza en el despliegue de recursos plásticos como componentes destacados de la obra de Guayasamín. Pone de relieve el compromiso del pintor con los ideales sociales y democráticos, así como su postura en contra de la opresión y su estilo dramático-expresionista. Además cita a Guayasamín y a Pablo Neruda para ofrecer una idea de la sensibilidad del pintor ante el dolor humano.

Su discurso parece una paráfrasis de algunas partes de un texto de José Marín-Medina que se incluye más adelante. A continuación cito un fragmento de cada uno para que puedan ser comparados por el lector:

Oswaldo Guayasamín plasma en su obra la **protesta** íntima y sincera **contra la injusticia y la crueldad**. Sus imágenes son **conmovedoras** por la intensidad con la que expresa su **sensibilidad solidaria** y por la habilidad y maestría en el empleo de los **recursos plásticos**.²⁴⁸

La obra de Guayasamín se ha ido desarrollando como una bandera de eficacia universal, una bandera en la que encuentran su imagen todas las **protestas contra la crueldad y la**

²⁴⁸ José Mellado en Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997. Las negritas son mías.

injusticia del mundo, una bandera que **conmueve** a todos con su síntesis poderosísima de **recursos plásticos** y de **sentimientos solidarios**.²⁴⁹

Ambos textos son piezas del mismo catálogo. El primero es breve, como suelen ser los discursos de funcionarios en el contexto de la apertura de exposiciones artísticas. El segundo es mucho más amplio y completo. Pero la inclusión de uno detrás del otro hace que suenen como una sinfonía de notas repetidas, o más bien como dos canciones con ritmos y duración diferentes pero que hablan del mismo tema y tienen el mismo coro.

Desmenecemos ahora el texto «Pintura y Universo de Oswaldo Guayasamín» del filólogo, escritor, crítico de arte y guionista **José Marín-Medina** (n.1939). Éste aparece intercalado con seis cuadros del ecuatoriano reproducidos a escala muy pequeña y en blanco y negro. Su contenido es valioso porque es de los pocos escritos repasados que aportan un panorama condensado de la vida y trayectoria artística de Guayasamín, así como de los valores humanos y plásticos que inspiraron su obra.

Marín-Medina desarrolla el cuerpo de su escrito a partir de diversas temáticas relacionadas con Guayasamín: su casa-museo en Quito, su nacimiento e infancia, su familia, su preparación como artista a través de los estudios que realizó, los viajes que fueron determinantes en su carrera artística, el estilo que predominó en sus primeras obras – influido por Cézanne y el Greco–, la evolución que tuvo su pintura, la configuración de ésta a través de grandes series y los elementos plásticos que se distinguen en sus cuadros (estilo, colores, formas, materiales y composición).

También traza un panorama de la modernidad artística en Iberoamérica a partir de 1920 y comparte su percepción de la búsqueda de identidad que los artistas modernos persiguieron y proyectaron a través de sus creaciones.

Tras el estudio minucioso de Marín-Medina, hallamos la transcripción del discurso de **Oswaldo Guayasamín** en la inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la Defensa de los Derechos Humanos, pronunciado en 1980. No hablaremos más sobre ese alegato porque ya lo abordamos con anterioridad. En la parte central del libro se exponen

²⁴⁹ José Marín-Medina, «Pintura y universo de Oswaldo Guayasamín» en Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997, p. 6. Las negritas son mías.

algunas ideas del pintor mediante frases concisas, extraídas de *El tiempo que me ha tocado vivir*, y se reproducen cuarenta y una obras a color.

Al final se incluye una cronología donde destacan los acontecimientos brillantes del camino que transitó Guayasamín desde su nacimiento hasta su muerte y se exponen algunas anécdotas poco mencionadas en el resto de las obras a las que hemos tenido acceso.



Ahora vamos a echar una rápida mirada al catálogo *Latin American and Caribbean Masters*, editado por Gary Nader en 1997 para acompañar la exposición colectiva homónima que tuvo lugar en la galería Gary Nader fine art, en Florida, Estados Unidos e incluyó una pintura de Guayasamín: *Quinta Contra Los Andes* (sin fecha, óleo sobre tela, 96.5 x 104.6 cm). La Biblioteca de las Artes del CENART pone un ejemplar a disposición de los usuarios.

El dominicano **Gary Nader** (n.1961) es un coleccionista y comerciante de arte conocido por poseer la galería más grande del mundo, en Miami. A través de ésta brinda asesoría en la compra y venta de piezas de arte latinoamericano. También lleva a cabo subastas y exposiciones, como la que dio origen al catálogo de 1997, donde la presencia de Guayasamín se limita al cuadro sobre Quito que ya hemos mencionado, desprovisto de cualquier intento de interpretación. Incluso los textos de presentación, que anteceden las imágenes a todo color, están más enfocados en promocionar los servicios de Gary Nader que en exponer la obra desde una perspectiva distinta a la mercantil, como es lógico en un medio destinado a difundir la obra entre posibles compradores.

La información acerca del producto incluye sólo su nombre, técnica y dimensiones. Entretanto, los datos que aparecen sobre el productor son únicamente su nombre, lugar y fecha de nacimiento. Debemos señalar que hay un error en el año de nacimiento de Guayasamín, pues aunque sabemos que nació en 1919, el catálogo de Gary Nader indica que fue en 1913. Así pues, la información proporcionada –además de escasa– es incorrecta.



En este momento arribamos a la última fuente del período que estamos analizando en este apartado (1980-1997). Me refiero al único catálogo editado a propósito de una subasta

de arte latinoamericano,²⁵⁰ titulado *The Latin American Sale. Important Painting, Drawings and Sculpture*, que puede ser consultado en la Biblioteca de las Artes del CENART. La venta al mejor postor se llevó a cabo los días 28 y 29 de mayo de 1998, en la ciudad Nueva York, por la prestigiosa casa de subastas **Christie's**, la cual fue fundada en Londres en 1766 y actualmente tiene presencia en más de treinta países.

En esa ocasión fueron ofertadas dos obras del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín: *Ciudad de Quito* (1980, óleo sobre tela, 95 x 134 cm) y *Retrato de Hombre* (sin fecha, óleo sobre tela, 101.5 x 91.5 cm). Además de las reproducciones de ambos trabajos visuales, y la información relativa a la técnica, dimensiones, fecha, procedencia y valor estimado, el catálogo no contiene ningún comentario acerca de la obra. La información sobre el autor se reduce a su nombre.

Ciertamente no esperábamos encontrar información de carácter estético o humanístico en un catálogo de subasta, pues es evidente que ese tipo de publicación está destinado a compradores potenciales, a aficionados que se tornan empresarios, quienes además se vuelven tasadores del precio de una pieza de arte, pero no de su valor, pues considero que éste último no puede ser estimado con base en los vaivenes de un mercado cuyos clientes se convierten en agentes del proceso de privatización del arte.

Considero que cuando una obra está destinada a generar un impacto de alcances masivos, como es el caso de la pintura de Guayasamín, la privatización atenta contra sus principios, su adquisición por parte de coleccionistas particulares minusvalora su esencia. Guayasamín afirmó en una ocasión: «He pintado como si gritara desesperadamente»,²⁵¹ pero después de enterarnos que buena parte de su obra (incluso aquella engendrada como arte público nacional) se halla dispersa por el mundo en manos de particulares, concluimos que los gritos del pintor —que pretenden ser los de la humanidad lesionada— se vuelven susurros que sólo podrán, con mucha suerte, ser escuchados por un reducido grupo de personas.

²⁵⁰ Cuando menciono que se trata del «único catálogo editado a propósito de una subasta de arte latinoamericano» no significa que no hayan sido editados otros catálogos de subastas, sino a que es el único en su tipo que se encuentra dentro de los límites que establecimos para el desarrollo de este trabajo, es decir, es el único ejemplar relacionado con una subasta de arte latinoamericano que incluye obra de Oswaldo Guayasamín y que se encuentra accesible en una biblioteca de la Ciudad de México, en este caso la Biblioteca de las Artes del CENART.

²⁵¹ Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

Acabamos de ver cómo la inclusión de cuadros de Guayasamín dentro de un catálogo de subasta de arte ha dado pie a reflexiones relativas al coleccionismo privado. Para dar por concluido este tema, quiero citar a la socióloga y artista visual Mariana Fossatti, quien con pocas palabras ilustra la hegemonía de las casas de subastas y sus concurrentes: «Los museos y la crítica se ven obligados a bailar al ritmo del coleccionismo y la especulación mientras el público hace cola en las sucursales de los grandes museos globales como el Guggenheim “para recibir una dosis terapéutica de cultura”».²⁵²



Es aquí donde este apartado llega a su fin. En él nos acercamos a variadas plataformas para recibir los mensajes de diversos autores. Como se afirmó desde un principio, la novedad del periodo 1980-1997 es la manifestación del pintor por medio de la palabra en reiteradas ocasiones. Considero que Guayasamin traza una especie de autorretrato cuando comparte sus vivencias y explica su obra y el proceso de creación, y exterioriza su cosmovisión sin titubeos. Su interpretación del mundo, de la historia, del arte y de la existencia humana es la sustancia que le confiere fuerza a su obra. Las emociones siempre están a flor de piel. Sus expresiones artísticas suelen ser la confirmación de esa visión recubierta de dolor que los críticos han señalado, particularmente en la pintura, y que Guayasamín ratifica de viva voz.

²⁵² Mariana Fossatti, «El arte como arte y el arte como mercancía», 2011. En línea. Disponible en DE: <<https://www.articaonline.com/2011/06/el-arte-como-arte-y-el-arte-como-mercancia/>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

CAPÍTULO IV

REVISIÓN DE FUENTES 1999-2014



IV. REVISIÓN DE FUENTES 1999-2014

Hasta aquí, ya hemos explicado veinte de las fuentes bibliográficas que surten a la Ciudad de México de información sobre Oswaldo Guayasamín. Por sus características, las hemos separado en dos bloques. El primero, de once años, contiene ocho publicaciones; y el segundo, de dieciocho años, incluye doce recursos. Nuestro primer corte en la línea del tiempo lo establecimos en el límite de los años setenta y la década de los ochenta, a partir de los criterios que mencionamos en el capítulo previo. Pero por encima de las diferencias, toda la materia prima de los capítulos II y III comparte una característica: es contemporánea al pintor.

El segundo corte ha sido fijado hacia finales de los años noventa. Es ahí donde arranca este apartado, que se enfoca en seis fuentes producidas a lo largo de dieciséis años. El acontecimiento que hemos tomado para determinar este tercer periodo es la muerte de Oswaldo Guayasamín, acaecida en marzo de 1999. Por consiguiente los libros que vamos a revisar en este capítulo tienen como característica unificadora que son póstumos al pintor: el primero de ellos es el catálogo de una exposición efectuada a finales de 1999 y el último es un escrito de 2014. Después de ese año no ha llegado a los acervos bibliográficos de la Ciudad de México ningún material sobre el tema que nos ocupa.

La siguiente gráfica expresa la naturaleza de las fuentes que estamos a punto de abordar:

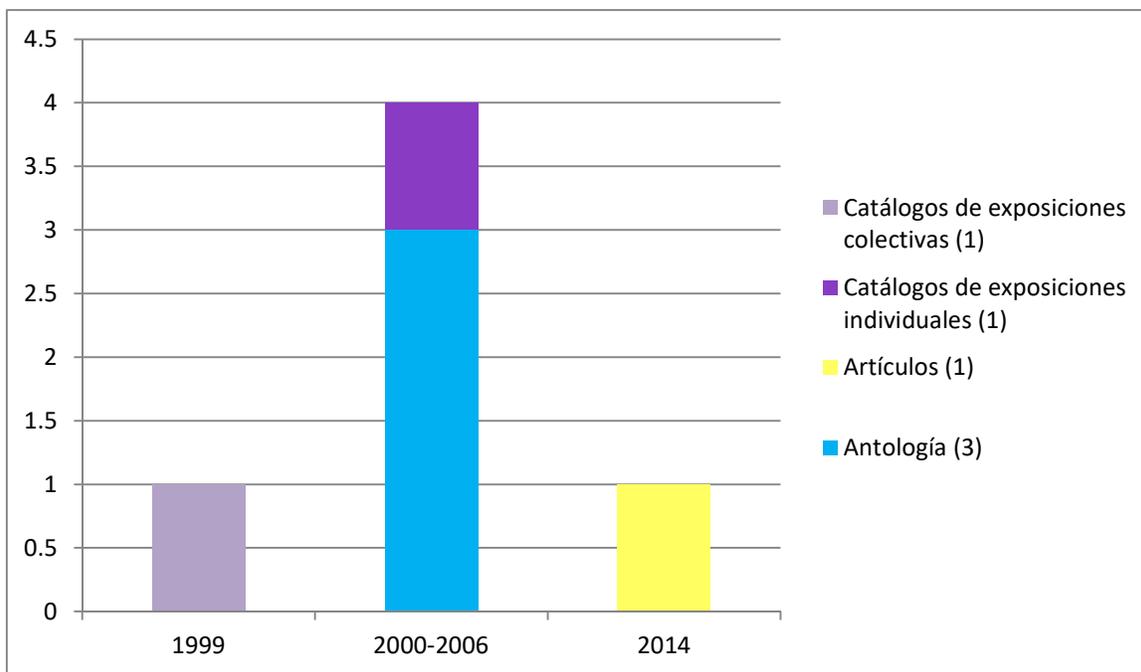


Figura 3. Representación de las publicaciones referentes a Oswaldo Guayasamín disponibles en los acervos bibliográficos de la Ciudad de México. Periodo temporal: 1999-2014.

Es notable el predominio de las antologías, que constituyen el 50% de los recursos existentes en este periodo (3/6). La otra mitad está compuesta por dos catálogos de exposiciones artísticas –una colectiva (1999) y una individual (2003)– y un artículo de corte académico (2014).

Considero que sobresalen las obras de carácter recopilatorio en respuesta a la muerte de Guayasamín. Son homenajes póstumos con el objetivo de hacer notar su gloria para que no se olvide. Para lograrlo, se recurre a algunos autores previamente referidos, pero también a muchos personajes «nuevos». Sus amigos y sus colaboradores rememoran momentos especiales. Personalidades que gozan de gran prestigio como, por ejemplo, Fidel Castro manifiestan su admiración y contribuyen así a la apología de Oswaldo Guayasamín que se gestó en la primera década del siglo XXI.

Pero antes de internarnos en lo que nos ofrecen los escritos de esa etapa, mencionemos la situación del arte ecuatoriano en la década de los noventa. Por un lado encontramos la tendencia conocida como «nuevo expresionismo», que comparte características con el realismo social, el indigenismo y el expresionismo; principalmente en

lo que concierne al abordaje de temáticas de índole política y social. Para ilustrarlo reproduzco el siguiente cuadro:

Elementos semióticos de las propuestas sociales

Objeto	Significado	Símbolo
Indígena	<ul style="list-style-type: none"> ● Situación de pobreza ● Ecuatorianidad ● Identidad originaria ● Reivindicación de Latinoamérica 	<ul style="list-style-type: none"> ● Lucha social ● Patriotismo ● Revolución
Sufrimiento	<ul style="list-style-type: none"> ● Explotación ● Ruptura con los ideales de la belleza 	<ul style="list-style-type: none"> ● Anti-capitalismo ● Anti-imperialismo ● Reivindicación histórica

Tabla 1. Elaborado por: Christian Pérez-Avilés y Martha Rizzo-González. Fuente: Encuestas realizadas a población asistente a exposiciones, muestras permanentes, seminarios en la Ciudad de Guayaquil– Ecuador.²⁵³

Después de todo lo que se ha dicho acerca de Guayasamín, el contenido de la tabla resulta, sin duda, familiar. De acuerdo con Christian Pérez-Avilés y Martha Rizzo-González, el nuevo expresionismo «se trata de una revisión de dos tendencias importantes: el naturalismo y el expresionismo, dando como lugar obras de fuerte carácter caricaturesco y, al mismo tiempo de carga expresionista por los brochazos fuertes, el dripping y la crítica social».²⁵⁴ En ese contexto, los ejes temáticos que definieron la pintura de Guayasamín recibieron un nuevo impulso al ser retomados por nuevos artistas.

Pero esa no fue la única tendencia que caracterizó los años noventa. También hubo una fuerte presencia del «constructivismo», de carácter más formalista. Sus representantes –quienes recurrieron a la abstracción– se ocuparon primordialmente de los elementos sensorio-elementales en la obra de arte, como las formas, los colores y los materiales, por ejemplo.

²⁵³ Tabla tomada de Christian Pérez-Avilés y Martha Rizzo-González, «Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad», *Arte, Individuo y Sociedad*, No.28 (1), 2016 [aprobado en 2015], pp.139-154. En línea. Disponible en DE: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/47715/47977>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

²⁵⁴ *Idem.*, p. 144.

4.1. Homenajes póstumos

En el panorama mexicano también se presentaron distintas tendencias durante los años noventa, y a finales de esa década –en noviembre de 1999– el Museo Dolores Olmedo Patiño, de la Ciudad de México, albergó una exposición artística colectiva. La memoria de esa muestra se recoge en el cuadernillo *Nueve grandes de Iberoamérica*, editado por la Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, que está disponible en la Biblioteca de las Artes, del CENART.

En sus páginas se incluyen semblanzas biográficas de los nueve pintores que conformaron la muestra: Wifredo Lam, Roberto Matta, Remedios Varo, Armando Morales, Fernando de Szyszlo, Rufino Tamayo, Joan Miró, Frida Kahlo y Oswaldo Guayasamín. Este último participó con la obra *Cabeza de napalm*.

Desconocemos el autor de la reseña sobre Guayasamín, pero su estilo es similar al que encontramos en el escrito del catálogo *AGPA (Actualidad Gráfica – Panorama Artístico)* de 1978. Ese parecido aplica tanto a los elementos presentes como a las omisiones, por ejemplo: en ambos encontramos una mención a José Clemente Orozco, que no llama tanto nuestra atención como la notable ausencia de cualquier referencia al cuadro expuesto.

El recuerdo que se hace de Orozco resulta normal; particularmente en los dos casos mencionados, dado que se realizaron en México. El nombre del muralista ha sido evocado con admiración y respeto incluso por el propio Guayasamín, como vimos en el capítulo I de este trabajo. Sin embargo, la falta de información relativa al cuadro seleccionado para la exhibición artística resulta más relevante.

Debido a esa carencia, el espectador llega al encuentro con la obra desprovisto de directrices que lo encaminen hacia su comprensión, aunque es posible que cuente con información previa obtenida desde otros medios, así como que sea poseedor de un conjunto de conocimientos teóricos sobre el tema o que a lo largo de la exposición haya cédulas que le sirvan para acercarse a la pintura de manera más provechosa. Aún si damos por hecho este supuesto, consideramos que los escritos de este tipo deberían dedicar algunas palabras a los cuadros que conforma la exposición con el fin de favorecer el descubrimiento de la diversidad de elementos que tiene para ofrecer al público.

Cabeza de napalm no tiene, pues, lugar en ese texto. Sin embargo, no todo es carencia. En primer lugar, se hace notar la paradoja que acompaña a Guayasamín al haber sido «considerado por muchos como el artista y embajador artístico “oficial” [...] significarse como figura cultural hacia adentro y hacia afuera y, al mismo tiempo, asumir un compromiso social e ideológico extraño a la autoridad gubernamental».²⁵⁵ De este modo, se señala una contradicción, al menos aparente, entre el espaldarazo del gobierno a su carrera y su proceder como artista solidario y comprometido con las causas del pueblo oprimido y sus luchas.

Encontramos también una rápida interpretación de componentes formales como los colores y las formas, pero en ese punto se aborda la obra de Guayasamín como conjunto; es decir, no hay una valoración de carácter individual acerca del cuadro expuesto.

Se identifican algunas influencias perceptibles en Guayasamín, tales como el barroco hispanoamericano, Picasso y Orozco. A su vez, se le considera influyente sobre la «pintura y arte revolucionarios del Tercer Mundo». Esta es la primera vez que encontramos ese curioso término en un escrito. Hay que tener en cuenta que la condición revolucionaria de las piezas de arte creadas por Guayasamín es señalada generalmente con base en la intencionalidad del pintor, pues se asume que ésta consiste en generar cambios profundos en el espectador, que repercutan en la transformación de la sociedad.



En contraste con el reducido espacio que le fue concedido en México para ser compartido con los otros ocho artistas iberoamericanos en 1999; el 10 de marzo del año 2000, a un año de su muerte, fue inaugurada en Córdoba, España, una gran exposición con más de 80 cuadros de Oswaldo Guayasamín, organizada por CajaSur²⁵⁶ en colaboración con la Fundación Guayasamín.

De manera paralela se publicó *Guayasamín, la obra*, un libro conformado por las aportaciones de once autores. Con excepción de los escritos de Federico Mayor Zaragoza y Pablo Neruda, el resto del material incluido es inédito, por lo menos en el contexto de las

²⁵⁵ Jorge Reynoso, *et al.* (textos), *Nueve grandes de Iberoamérica*, Museo Dolores Olmedo Patiño, noviembre de 1999, México, Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), 1999.

²⁵⁶ CajaSur fue un organismo establecido en Córdoba, España, que funcionó como caja de ahorros y Monte de Piedad entre 1995 y 2010.

publicaciones a las que se tienen acceso en México. Hoy hay un ejemplar en la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

El libro comienza con el poema «Aguafuertes» de **Federico Mayor Zaragoza**, ex Director General de UNESCO, quien también colabora con otro texto. No profundizaré aquí sobre sus palabras, pues ya las hemos descrito en páginas anteriores, cuando detallamos el contenido del libro *Guayasamín* (1994). Basta recordar que dicho discurso fue escuchado en voz del propio autor el 10 de mayo de 1993, en la Casa de la UNESCO en París, como parte del acto de inauguración del mural *Madres y Niños*, de Guayasamín.

Vayamos directo a los textos inéditos. La presentación corresponde a **Manuel Castillejos Gorraiz** (1930-2016), quien fue presidente de CajaSur entre 1977 y 2005. También desempeñó importantes cargos eclesiásticos, por ejemplo: canónigo penitenciario de la Catedral de Córdoba. Como muchos autores que hemos revisado, advierte el carácter testimonial de la obra de Guayasamín, pero en este caso no sólo lo considera testimonio de una situación social, de una condición adversa, de las circunstancias de un pueblo o de una época histórica, sino de los bríos del propio pintor, de su cosmovisión y su determinación de denunciar, de evidenciar públicamente determinadas injusticias, de su espíritu y su proceder consecuente.

La de Castillejos no es una crítica de arte, queda claro; se trata de una presentación panorámica de la exposición que organizó CajaSur y que albergó numerosas obras destinadas a ocupar un lugar en la Capilla del Hombre. Muchos de los participantes en las publicaciones del periodo que estamos analizando hacen referencias a ese recinto, que representa la materialización de los afanes de Guayasamín para difundir su obra. la Capilla del Hombre fue inaugurada en los albores del siglo XXI; en 2002 para ser precisos.

Recordemos que estamos deslizándonos sobre acontecimientos que Guayasamín no alcanzó a vivir, pero que –sin embargo– abrieron paso a un camino que conduce a la perpetuidad después de la muerte. Una especie de consagración póstuma. Así pues, las constantes alusiones a la Capilla del Hombre en los escritos de este periodo nos dan cuenta de que ese museo es percibido como el remate perfecto de los proyectos del pintor.

Otro de sus proyectos destacados, construido con empeño y eficacia hasta su realización en 1976, es la Fundación Guayasamín. El periodista, catedrático y político ecuatoriano **Pedro Jorge Vera** (1914-1999) escribe sobre dicha institución cultural. Su

texto se titula «La Torre de Babel / La Fundación Guayasamín» y –como su nombre lo sugiere– habla sobre ese organismo creado para favorecer el arte y la cultura. El autor destaca la donación de una colección de arte y arqueología hecha por Guayasamín a través de la Fundación y que fue alojada en el Museo Guayasamín, centro cultural que además es sede de exposiciones, conciertos, conferencias y otras reuniones. Asimismo, Vera nos platica de la celebración del X aniversario de la Fundación, en cuyo marco se inauguró una biblioteca de arte.

Si bien el objetivo central de Vera es el valor de la Fundación, también apunta hacia la interpretación de otros aspectos, como las intencionalidades del productor; la elección de los temas; su colaboración en luchas que buscan la liberación; el rol que ha seguido como promotor cultural y artista.

Vera interpreta a Guayasamín. A nosotros nos toca interpretar a Vera. Su texto, además de informativo es protector. Se desarrolla como una especie de defensa frente a sus opositores. El autor interviene a favor de Guayasamín con base en la ponderación de su calidad humana. Le rinde honores al artista, sí; pero sobre todo al hombre íntegro y consecuente.

Para finalizar, es preciso aclarar que Pedro Jorge Vera falleció pocos días antes que Guayasamín, por lo que su participación en este homenaje se da de manera póstuma, a través del rescate de las palabras de veneración y respeto que aquel alcanzó a expresar en vida.

El libro continua con el texto de **Pablo Neruda** «Entrada a Guayasamín», que es seguido por la vehemente prosa del periodista y escritor español **Luis María Anson** (n.1935), compuesta por veintiséis párrafos más tres líneas en los cuales traza un perfil de Guayasamín. El escrito está colmado de calificativos elogiosos en reconocimiento a su persona y a su talento artístico. Es muy claro que su función es encomiarlo y lo hace con ardiente pasión. Así, nos encontramos una vez ante un caso de desconcertante aprobación por parte de un sujeto adherido a la detestable derecha española.

No es necesario traer a este espacio el historial completo de Luis María Anson, pero baste mencionar que es fundador del periódico español *La Razón*, plataforma desinformativa desde donde las manifestaciones políticas y sociales de oposición al régimen suelen ser vituperadas y deformadas, y que además está identificado con el Partido

Popular. Por otra parte, Anson ha manifestado siempre su simpatía por la monarquía, y esto acaso lo empareja un poco con cierta inclinación amistosa entre Guayasamín y el Rey Juan Carlos de España. Constancia de esa relación, quizás superficial pero real, es el retrato que el pintor quiteño realizó del monarca en 1984.

Ahora veamos qué aspectos son los que Anson elige para hablar de Guayasamín. Primero lo asocia con el dramatismo que expresan sus creaciones, en concreto aquellas protagonizadas por las manos. Después evoca el sufrimiento, la dignidad y el valor de los pueblos precolombinos y su cultura. Hace alusiones a la flora, fauna, minerales y geografía de América. También el elemento indígena está presente. En resumen: señala algunas emociones representadas por medio de la figura –en este caso las manos– y luego vincula al artista con su historia y con su entorno.

Bajo el mismo tono rimbombante, esculpe a golpe de sustantivos y adjetivos una especie de monumento a Guayasamín, que citamos de manera textual a continuación:

Guayasamín, «joven guerrero de tiniebla y cobre», cóndor de las alturas, vasija de la tierra virgen, río arterial, «lanza de púrpura», revolucionario de las estrellas, el buscador de raíces. Guayasamín, piedra germinal, hambre desolada, «gotas de sangre y plumas», brazos evadidos del légamo y la muerte; abeja engendradora de la miel y la venganza; eternidad de agua antigua.²⁵⁷

Una interpretación nada profunda de las palabras antes citadas confirma que Anson reproduce la idea predominante con respecto al pintor: que posee una fuerza combativa, que se presenta con grandeza, que busca y expresa la identidad propia de su pueblo, que ejerce una resistencia a la fatalidad y a la desgracia, que posee un sentido de dualidad y que trasciende. Pero más allá del atino o desacierto que tenga nuestra interpretación, lo que considero irrefutable es el carácter emocional del escrito. De este modo, en pleno siglo XXI, la «crítica» europea aquí representada por Anson, recurre al manejo de lugares comunes presentados de manera ostentosa mediante el empleo de metáforas, comparaciones y otras figuras literarias.

²⁵⁷ Luis María Anson en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 16.

Anson va hacia la sensibilidad, no sólo a través de la forma sino también del contenido. Se pasea por algunos pasajes biográficos bastante conocidos y por determinadas piezas y series representativas de la carrera de Guayasamín, como *El paro*, *La cantera*, *Los niños muertos*, *Fusilamiento*, *El camino del llanto*, *El ataúd blanco*, *Mural de la Miseria* y *La Edad de la Ira*, rodeadas por una atmósfera dramática donde diversas escenas estimulan efectos estéticos en el espectador, y –en este caso– en el lector. Anson, repito, le apuesta a la sensibilidad.

También hace una escueta mención a la producción muralista y de retratos. Asimismo, incluye el tema de la negritud presente sobre todo en la serie *Huacayñán* y de la figura materno-filial que protagoniza *La Ternura*.

Para finalizar con el escrito de Anson, quiero volver al punto donde mencioné que las páginas del diario *La Razón* –fundado por éste– se han caracterizado por ser paredón de luchadores sociales. Me parece conveniente evidenciar que hay autores que en un momento imprimen su posición reaccionaria ante los movimientos libertadores de los oprimidos, que reprobaban las luchas que abanderaba el pueblo, y por otro lado otorgan la distinción de «genio» a un artista cuya causa principal es precisamente la de los sojuzgados. Anson reconoce esto último cuando se refiere a Guayasamín como «el azote de carniceros y dictadores, el depredador de tiranos y cenizas».²⁵⁸

Ante esto –y después del rosario de adjetivos ensalzadores dedicados al pintor– nos preguntamos ¿acaso no tienen la misma raíz las causas que movieron los pinceles de Guayasamín y las que activaron las protestas del pueblo español que han sido satanizadas por *La Razón* en diversas ocasiones? Pongamos por ejemplo la convocatoria a huelga estudiantil del 22 de mayo de 2012 ¿no comparten los estudiantes y Guayasamín el descontento ante un sistema que desmantela derechos humanos básicos? ¿por qué el nombre de Guayasamín es adornado con adjetivos que destacan algunas de sus cualidades más positivas si se ha establecido que su lugar está del lado de la resistencia contra la opresión? La respuesta más fácil es que Anson fue convocado a rendir honores al pintor y cumplió con la tarea. Sin embargo, al carecer de información acerca de la relación entre ambos, quedan pendientes las respuestas a esas interrogantes.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

Pasemos ahora al abordaje de un texto mucho más íntimo. Me refiero al escrito que nos entrega **Jorge Enrique Adoum**. Hemos revisado con anterioridad algunas palabras que el gran amigo de Guayasamín le dedicó en 1994, pero esta vez el tono es diferente: se trata de una despedida. Adoum comienza dirigiéndose a nosotros y de pronto cambia de destinatario: le habla al amigo. Palabra tras palabra se advierte el sentimiento de nostalgia ocasionado por la pérdida de su «compañero del alma».²⁵⁹

Al rememorar un toma-y-daca de confianzas, nos muestra la conciencia de clase que ambos adquirieron desde temprana edad a partir de situaciones tan cotidianas como –por ejemplo– ir a la escuela. Manifiesta un claro conocimiento de las brechas que dividen a la sociedad en ricos y pobres y de los sacrificios que éstos últimos deben hacer cada día.

Ahora bien, no hemos mencionado el título de ese escrito: «Palabras Junto al Árbol Donde Está Guayasamín». Dicho árbol es aquel donde fue enterrada la vasija de barro que contiene las cenizas del pintor. Ahí, Adoum exterioriza la dificultad con la que enfrenta el proceso de aceptación de su muerte. Para ilustrar esta negativa, citemos unas cuantas palabras:

Esto iba a ser después de mucho tiempo, Oswaldo, cuando hubieras terminado esa Capilla, la única erigida al Hombre, sin saber que el hombre ibas a ser tú ahora, «varón varonil» que solo te disputaste con los demás en defensa del Hombre. Esto iba a ser después de mucho tiempo, carajo, cuando hubieras terminado tu amistad conmigo, y ojalá hubiera sido a puñetazos, para no sentir que te he perdido.²⁶⁰

La pesadumbre en Adoum es doble porque –como mencionamos hace pocas páginas– el deceso de Pedro Jorge Vera ocurrió pocos días antes de la muerte de Guayasamín. El primero falleció el 5 de marzo de 1999, mientras que éste último murió el 10 de marzo del mismo año. Ambos eran sus amigos íntimos. La fuerza del vínculo afectivo entre ellos les confiere una calidez especial a sus palabras, sobre todo cuando rememora vivencias y confianzas; éstas aportan elementos bastante apreciables para delinear el perfil pintor que hemos trazado poco a poco.

²⁵⁹ Adoum le dice así a Guayasamín hacia el final de su discurso. *Vid.* Jorge Enrique Adoum, «Palabras junto al árbol donde está Guayasamín» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 22.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 21 y 22.

Otro escrito que habla de la muerte de Guayasamín, aunque para «negarla», es el poema del artista peruano **Víctor Delfín** (n.1927) quien también posee un espíritu combativo frente a las injusticias sociales. La pieza consta de sesenta y ocho líneas bajo el título «Guayasamín no ha muerto» y mantiene el tono sensible de los textos que le anteceden. Para comenzar establece una identificación entre el pintor y América, como se cita a continuación:

GUAYASAMÍN no ha muerto
porque Guayasamín es América,
Es América mestiza:
América zamba, chola, india,
Sobre todo América india
y América india no morirá jamás.²⁶¹

Así, Delfín atribuye un carácter perdurable tanto a Guayasamín como a los pueblos indígenas americanos de los cuales descende. Guayasamín no puede estar muerto si su obra es eterna. La eternidad no se refiere a cuadros que sobrevivirán al paso del tiempo, sino a la perpetuidad de su esencia solidaria y comprometida. Ahí radica su magnificencia, que es expresada en gran medida por medio de las manos. Éstas son uno de los componentes que Guayasamín emplea para manifestar –por un lado– la angustia y el miedo, así como para mostrar su disconformidad ante los ataques contra la dignidad humana, pero también –por otro lado– las manos son la figura que protagoniza la fuerza de la esperanza que se descubre en la oración.

Delfín recuerda el amor de Guayasamín por la Revolución Cubana, «su pasión por el Che Guevara, / su amistad con Fidel, / su fraternidad con Neruda, / su afecto por Ernesto Cardenal».²⁶² De este modo, ejemplifica el deber ético con el que Guayasamín asumió las causas latinoamericanas que enarbolaron ideales de justicia. Ahora sabemos que el pintor retrató a estos personajes y que lo hizo motivado por la comunión con su ideario.

²⁶¹ Víctor Delfín, «Introducción a La obra...» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 23.

²⁶² *Ibid.*, p. 24.

Por otra parte está el texto «Introducción a La obra...». Fue escrito por **Luis Hurtado**, quien nos habla del lugar primordial que Guayasamín concede a la denuncia de los problemas sociales mundiales y –particularmente– de aquellos que aquejan a los indígenas en América Latina. Respecto a su estilo artístico, Hurtado reconoce «elementos derivados del cubismo, con tintes figurativos que nos muestran una fuerte tendencia indigenista, predominante en la mayoría de los países andinos hasta los inicios de los años cincuenta».²⁶³ De igual manera menciona la naturaleza expresionista de sus trazos y destaca la simplificación que favorece el entendimiento de sus composiciones. En suma –y como se sugiere desde el título– es una explicación breve de la obra de Guayasamín.

El antepenúltimo escrito es el más extenso del libro. Lleva por nombre «La Universalidad Americana de Guayasamín» y está dividido en 8 fragmentos. Su autor es el escritor, traductor, periodista y político marxista argentino **Héctor Pablo Agosti** (1911-1984), quien destaca dos cuestiones que se manifiestan a través del trabajo de Guayasamín: «la universalidad de lo nacional, por un lado, [y] la modernidad del realismo, por el otro».²⁶⁴

Cabe mencionar que durante algún tiempo Agosti se desempeñó como crítico literario y al trasladar su juicio al terreno de la plástica se desenvuelve de manera bastante fluida.

Comienza compartiendo sus propias reacciones y sentimientos ante la obra de Guayasamín. Primero, la sitúa ante su propia conciencia. Nos recuerda su condición de argentino, su procedencia de un país donde la tradición indígena tiene poco peso. Agosti se refiere a los argentinos como «hombres del sur» que suelen hallarse más cerca de lo extranjero que de lo indígena. En ese sentido, es notable el nulo sentimiento de empatía del argentino frente al «naturalismo folklórico» presentado como «arte americano». Sin embargo, encuentra en Guayasamín elementos originales que lo distinguen del resto de los artistas volcados hacia los tópicos nacionalistas e indigenistas. La diferencia que Agosti advierte es que Guayasamín logra construir un arte tan propio como universal.

De esta manera, Agosti tiene la impresión de que la pintura de Guayasamín consigue acortar la distancia entre lo indígena y lo extranjero, la rica tradición indígena y los grandes

²⁶³ Luis Hurtado, «Introducción a La obra...» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 25.

²⁶⁴ Héctor P. Agosti, «La Universalidad Americana de Guayasamín» en Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, p. 27.

maestros europeos, las entrañas de las sociedades latinoamericanas y el progreso de las naciones, las culturas indígenas y la cultura impuesta, lo propio y lo extraño, lo americano y lo universal. Según Agosti, en la obra de Guayasamín se ajustan estos elementos ya que el pintor –lejos de rechazar la influencia europea– echó mano de las herramientas que le heredaron sus antecesores extranjeros para expresar una identidad decididamente americana a partir de sus propias circunstancias. Como resultado tenemos «un “arte americano” que siendo nuestro lo es también de todos los demás».²⁶⁵ Un arte fundamentalmente americano que sin embargo rompe los candados del nacionalismo o regionalismo y así se presenta en el plano universal: independiente y solidario.

Tras haber dilucidado acerca de la relación entre el valor local y el valor universal en la obra de Guayasamín, Agosti se refiere brevemente a la relación entre creador y espectador, entre intencionalidad y efecto, entre significado y significante. El artista transmite su intención por medio del producto, pero éste llega hasta el espectador abierto a múltiples interpretaciones posibles. Al respecto, Agosti opina lo siguiente:

La grandeza de un artista consiste en su capacidad para conseguir que el «significante» pueda transmitir cabalmente el «significado» que la ha urgido a crear, su capacidad para estimular en el espectador las conductas emocionales requeridas a fin de que las sucesivas lecturas no traicionen el propósito inicial. Y la obra de Guayasamín es también en ese sentido, una respuesta cabal, indubitable.²⁶⁶

De lo anterior se infiere que Agosti conocía las intencionalidades del pintor. Para confirmarlo, es preciso mostrar que tenían comunicación. En determinado momento, el argentino comparte algunas declaraciones que Guayasamín le hizo acerca de los estados de ánimo y los conceptos que representó en algunos cuadros, así que resulta lógico que existió cierto trato entre ambos.

En la segunda mitad de su análisis, Agosti se centra en otra singularidad que considera original, novedosa y revolucionaria en el conjunto de obras del pintor ecuatoriano: la modernización del realismo. Así, dedica la mitad de su escrito al tema de la tendencia artística.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

Pablo Neruda afirmó en un texto dedicado a Guayasamín: «Suponemos que el realismo ha muerto».²⁶⁷ Pablo Agosti, por el contrario, considera que el realismo no murió sino que fue renovado por Guayasamín. Ese sería su gran mérito: recurrir al realismo sin afanes imitativos, alejado de las representaciones casi fotográficas de las cosas; y –en cambio– optar por un realismo dinámico que simboliza lo verdadero, que se ocupa de presentar la esencia de la realidad y no de copiar su apariencia, pues sus cimientos son de carácter conceptual.

Finalmente Agosti examina algunos formalismos de la obra de Guayasamín: formas aumentadas; predominio de tonos ocres, así como del blanco y el negro; y presencia de colores vivos en algunos casos, como cuando pinta al *Ché* Guevara. Asimismo recalca el papel de la tragedia y el drama sobre los efectos estéticos que el artista busca generar en el espectador.

Resumo ahora las tesis que Agosti plantea en «La Universalidad Americana de Guayasamín»: Guayasamín lleva a cabo una «asimilación renovadora» que concilia lo americano con lo universal y que moderniza al realismo dotándolo de mayor dinamismo en su cometido de revelar la esencia de la realidad. Su obra manifiesta lo propio de América al lado de lo universal. La pintura de Guayasamín representa la tragedia de la humanidad. Tiene la intencionalidad política de sacudir conciencias. Tal fue el efecto que las composiciones del ecuatoriano suscitaron en Héctor P. Agosti, cuya cosmovisión de «hombre del sur» sufrió una sacudida que lo acercó a la esencia de América.

Sigamos transitando por las páginas de *Guayasamín: la obra*, donde se incluye la opinión de **Jeanine Barón**, expresada en un escrito breve que lleva por nombre «Guayasamín: el vértigo ante el sufrimiento». Nada sabemos de la autora, quien pone el acento sobre el empeño de Guayasamín en visibilizar el sufrimiento humano asumiendo una actitud de repudio y denuncia. Pero entre el sufrimiento se atisba fe y esperanza. Barón echa un vistazo rápido al plano sensorio-elemental, particularmente se refiere a la simplificación de las formas y a la paleta de colores, de donde el pintor toma azules, ocres y grises.

²⁶⁷ Pablo Neruda, «Entrada a Guayasamín» en González Torres, Rodrigo (pról.), *Guayasamín Viña 94*, Centro Cultural de Viña del Mar, del 4 al 28 de febrero de 1994, Viña del Mar, La Nación, 1994.

Hacia el cierre de su participación, proporciona una escueta biografía de Guayasamín, la cual abarca desde su nacimiento hasta 1942. Deseo subrayar que esa pequeña semblanza copia en lo sustancial los primeros párrafos de la «Biografía» presente en el libro *Oswaldo Guayasamín*, de José Camón Aznar, publicado en 1973 por la editorial Polígrafa. El esfuerzo de Barón en el párrafo consagrado a la vida de Guayasamín consistió en sustituir «indio» por «indígena», «taxista» por «chofer de taxi», «conductor de camiones» por «camionero», «revuelta política» por «refriega política», «rebeldía» por «rebelión» y «proclamado» por «designado», y en cambiar el orden de los factores.

El último escrito de ese libro es del francés **François Miterrand**. Sus palabras son las mismas que aparecen al principio del folleto correspondiente a la exposición de Guayasamín en el Museo de Luxemburgo, París, a mediados de 1992. Como ya las hemos examinado antes no nos detendremos en este punto pues resultaría repetitivo.

Después de los textos se incluye un catálogo con 83 obras desde 1940 hasta los años noventa. La mayoría (cincuenta) datan de la década de los sesenta. Se nota la fuerte presencia de imágenes de *La Edad de la Ira*, pero además se incluyen algunos paisajes de Quito y cuadros de flores, entre otros temas.



Ahora veamos el libro titulado *La Capilla del Hombre, Cómo se construyó el sueño de Guayasamín*. Se imprimió en el año 2000, en Ecuador. En la Ciudad de México se puede consultar en la biblioteca de la Embajada de Ecuador. Sus páginas contienen textos de diversos autores intercalados con imágenes, que van desde fotografías hasta bocetos y reproducciones de la obra de Guayasamín.

Este libro se distingue de otros por la fuerte asistencia de personajes ecuatorianos (8/18), quienes con sus testimonios y reflexiones representan el 44% del total de colaboradores. A esta cifra hay que sumar la presencia del propio Guayasamín. El resto de los textos recopilados son de autores procedentes de varios continentes: 1 asiático, 5 europeos y 4 latinoamericanos, quienes sin excepción rinden honores al pintor, Mientras algunos comparten cómo participaron en el levantamiento de la Capilla, otros simplemente rememoran momentos y cuentan las virtudes de su iniciador.

Primero encontramos la presentación, a cargo del yerno de Guayasamín, **Alfredo Vera** (n.1935), quien además se ocupó de seleccionar los textos que componen el volumen.

Vera se refiere a la Capilla del Hombre como el mayor proyecto de Guayasamín y el mayor complejo cultural de Quito, nos cuenta brevemente acerca de cómo el sueño del pintor fue expuesto ante la UNESCO, de la colocación de la primera piedra el 3 de agosto de 1995 por el propio Guayasamín y de su consiguiente construcción ininterrumpida.

Le siguen las palabras del diplomático japonés **Koïchiro Matsuura** (n. 1937), quien era director general de la UNESCO cuando puntualizó en dos párrafos la trascendencia de la Capilla del Hombre. Matsuura asevera que la misión de dicho recinto es emprender «acciones y mensajes que fortalezcan una cultura que realmente crea en el ser humano, en sus capacidades y potencialidades y, así asegurar el carácter protagónico que le corresponde para enfrentar lo incierto y los retos del futuro»,²⁶⁸ así como promover valores colectivos y un diálogo intercultural encaminado a la conquista de la paz mundial.

La siguiente figura es **Gustavo Noboa Bejarano** (n.1937), quien ejerció el cargo de presidente constitucional de la República del Ecuador entre enero del 2000 y enero del 2003. Noboa «llegó a la presidencia cuando fracasó el intento de asaltar el poder por parte de conocidos actores sociales, sobre todo indígenas, acompañados de un grupo de oficiales de la fuerza terrestre».²⁶⁹ El partidario de Democracia Popular participó en el libro *La Capilla del Hombre* con algunas líneas –escritas cuando aún se desempeñaba como Presidente Constitucional de la República del Ecuador– donde rememora el momento en que Guayasamín compartió su anhelo de «construir un lugar de culto, de homenaje, al hombre latinoamericano y a sus manifestaciones culturales».²⁷⁰ Ese sueño se tornó realidad con la creación de la Capilla del Hombre, recinto que posibilita la comprensión de «nuestro pueblos» desde los tiempos ancestrales hasta los actuales, según la opinión de Gustavo Noboa.

La participación del expresidente parece ser un mero formalismo. Su actuación al mando de la política ecuatoriana lo llevó incluso a enfrentar un juicio por malversación de fondos el mismo año en que dejó el poder y que coincide con el tiempo en que se editó *La Capilla del Hombre*. Su nombre rememora el proceso de profundización del neoliberalismo, el cínico tráfico de influencias, la privatización y la impunidad. No es

²⁶⁸ Koïchiro Matsuura en Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.

²⁶⁹ SENPLADES, *¿De dónde viene el Ecuador del Buen Vivir?*, Módulo 1, Quito, SENPLADES, p. 18.

²⁷⁰ Gustavo Noboa Bejarano en Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.

lógico que un personaje tan desprestigiado sea invitado a cantar alabanzas para un pintor que siempre se mostró preocupado por denunciar las injusticias en contra del pueblo y exigió castigo por el abuso de poder. Ahora bien, hay que reconocer que las palabras de Noboa con respecto a La Capilla, más que un elogio, resultan una felicitación formal por la conclusión del proyecto.

Después se hace presente el ensayista, filósofo, sociólogo y antropólogo francés **Edgar Morín** (n.1921), quien considera que La Capilla es un sitio de solidaridad, unificación entre los hombres y un lugar que ofrece amparo a la cultura humana. El ex militante del Partido Comunista Francés piensa que la esencia de su libro *Identidad humana* es equivalente al principio generador del recinto concebido por Guayasamín.

Continuemos con el desfile de filósofos por *La Capilla*. Es el turno del también ensayista y político francés **Luc Ferry** (n.1951), quien contribuye con una nota titulada «La Capilla del Hombre o elogio de la conciencia planetaria». Por esa época, Ferry se desempeñaba como Ministro de la Juventud, de Educación Nacional e Investigación de la República de Francia. En su escrito pone de relieve algunas preocupaciones propias de la época, como la preservación del equilibrio y la diversidad planetarios. Ante tales preocupaciones, advierte la necesidad de que las manifestaciones del género humano sean vigiladas y cuidadas a la luz de los derechos humanos, a partir de una educación basada en el amor. El pensador francés considera alentador que el clamor para atender dicha necesidad haya surgido, en este caso, desde Ecuador, donde el mestizaje –dice– «rima con telares de culturas antiguas ricas y diversas».²⁷¹

Aunque Ferry no menciona a Oswaldo Guayasamín por su nombre, destaca la importancia del testimonio que el pintor deja en la Capilla del Hombre, donde se revelan la grandeza y fragilidad del género humano, se genera una toma de conciencia en materia de derechos y se refuerza el compromiso de respetar al prójimo.

Por otra parte, **Gustavo López Ospina** robustece la presencia de representantes de la UNESCO, ya que fungía como director de la Oficina Regional de Comunicación e Información de la UNESCO para América Latina y El Caribe y representante para Ecuador cuando se editó *La Capilla del Hombre*. Su aportación a ese libro consiste en una reflexión

²⁷¹ Luc Ferry, «La Capilla del Hombre o elogio de la conciencia planetaria» en Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003, p.19.

que tiene como eje la imagen del recinto y su importante función de faro necesario para aclarar el camino que la humanidad debe tomar si pretende un cambio para mejorar sus condiciones de vida. Desde su perspectiva, la Capilla es un «espacio de libertad, creación, diálogo y santuario de la cultura humana».²⁷²

López Ospina plantea la necesidad de celebrar un «contrato planetario» basado en la comprensión, cooperación y unidad de la humanidad, para que ésta pueda coexistir en una atmósfera de paz estable y duradera; proyecta una nueva civilización que respete la complejidad y el valor de las diversas culturas «en pie de igualdad»; y exalta los valores del arte que propicia la libertad y la plenitud, y patentiza la condición humana y las posibilidades del futuro. El representante de la UNESCO le otorga a Guayasamín el mérito de hacer tangibles esos ideales mediante su obra.

Después, en un apartado titulado «Cómo se construyó el sueño de Guayasamín» se expone el proyecto arquitectónico de la Capilla del Hombre y se incluye un texto de otro elemento destacado de la UNESCO: **Federico Mayor Zaragoza**, además de bocetos, fotos y frases de Guayasamín, que son elementos que enriquecen el libro en toda su extensión.

Ésta no es la primera vez que mencionamos a Mayor Zaragoza en este trabajo, pues sus palabras también se incluyen en el libro *Guayasamín*, editado por la UNESCO (1994) y en el catálogo titulado *Guayasamín, la obra* (2000), previamente desglosado. Para *Capilla del Hombre* elaboró un fervoroso discurso que lleva un énfasis especial en la trascendencia de Guayasamín y de su obra, en su compromiso solidario con la humanidad y en la difusión de los valores de América desde tiempos prehistóricos hasta su época.

Posemos ahora nuestra atención en una de las figuras más destacadas de América Latina: el ex comandante en jefe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba **Fidel Castro Ruz** (1926-2016). De acuerdo con el video *Guayasamín, el gladiador de la dignidad*, el pintor «estaba en un mundo fundamentalmente comunista y tenía una gran simpatía por Fidel Castro».²⁷³ A lo largo del libro *Capilla del Hombre* podemos apreciar

²⁷² Gustavo López Ospina en Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003, p.19.

²⁷³ Además, se afirma que Guayasamín «demostró una extraordinaria coherencia en sus ideas y en sus planteamientos. Oswaldo Guayasamín tenía unas ideas muy claras en el mundo político. Era una persona que estaba siempre al lado de los desfavorecidos, le alarmaba y le asustaba las desigualdades sociales en todo el mundo y eso lo llevo a adoptar unas posiciones cercanas al comunismo que defendió hasta que se murió de una manera admirable». Nouvi Orizzonti Latini, «Guayasamín “El gladiador de la dignidad”». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=uOjaCDJ2bUs>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

que la simpatía era mutua, pues en sus páginas aparecen las palabras del expresidente de Cuba en dos ocasiones. Primero, destaca algunas de las mejores cualidades de Guayasamín, a quien describe como bueno, sabio, entregado y trabajador. Acerca de la capilla opina que es un proyecto noble y hermoso. Algunas páginas después, Castro continúa celebrando la grandeza del pintor: «Oswaldo Guayasamín es la mejor persona que yo he conocido en toda mi vida, el mejor hombre, el más puro»,²⁷⁴ afirma.

En el discurso pronunciado el 29 de diciembre de 2002, durante la ceremonia de apertura de la Capilla, Fidel Castro tiene muy presente su primer encuentro con el ecuatoriano, y reconstruye el recuerdo de su relación relatando algunos momentos en los que éste pasó a formar parte de su vida. A pesar de que el discurso no se encuentra incluido dentro de las páginas del libro de homenaje, lo hemos transcrito a partir de un video que se halla en internet. De este modo espero ampliar la información que expone el concepto que Fidel tenía sobre Guayasamín, y compensar el desigual manejo de los textos seleccionados, pues mientras los discursos de los agentes de la UNESCO se presentan completos, de Castro apenas aparecen unas pocas líneas aisladas. Leamos a continuación el discurso íntegro:

Recuerdo aquella vez, muy al principio de la Revolución Cubana, cuando en medio de agitados días un hombre de rostro indígena, tenaz e inquieto, ya conocido y admirado por muchos de nuestros intelectuales, quiso hacerme un retrato.

Por primera vez me vi sometido a la torturante tarea. Tenía que estar de pie tal como me indicaba. No sabía si duraría una hora o un siglo, Nunca vi a alguien moverse a tal velocidad, mezclar pinturas que venían en tubos de aluminio como pasta de dientes, revolver, añadir líquidos, mirar persistente con ojos de águila, dar brochazos a diestra y siniestra sobre un lienzo en lo que dura un relámpago y volver sus ojos sobre el asombrado objeto viviente de su febril actividad, respirando fuerte como un atleta sobre la pista en una carrera de velocidad.

Al final observaba lo que salía de todo aquello. No era yo, era lo que él deseaba que fuera, tal como quería verme: una mezcla de quijote con rasgos de personajes famosos de las guerras independentistas de Bolívar. Con el precedente de la fama que ya entonces gozaba el pintor, no me atrevía a pronunciar una palabra. Quizá le dije finalmente que el cuadro era excelente. Sentí vergüenza de mi ignorancia sobre las artes plásticas. Estaba nada menos que

²⁷⁴ Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.

en presencia de un gran maestro y una persona excepcional que después conocería con creciente admiración y profundo afecto: Oswaldo Guayasamín.

Tres veces pasé por la misma inolvidable experiencia a lo largo de más de treinta y cinco años. Y la última vez, varias veces. Seguía pintando de la misma forma aun cuando ya su vista sufría serias y crueles limitaciones para un pintor como él, incansable e indetenible. El último fue un retrato con rostro más o menos similar a los anteriores y unas manos largas y huesudas que resaltaban la imagen del caballero de la triste figura que él, casi al final de su vida, veía todavía en mí.

Guayasamín fue tal vez la persona más noble, transparente y humana que he conocido. Creaba a la velocidad de la luz, y su dimensión como ser humano no tenía límites. «Vengo pintando desde hace tres o cinco mil años, más o menos...», dijo un día con profundidad conmovedora. «Mi pintura [-confesaba-] es para herir, arañar y golpear en el corazón de la gente, para mostrar lo que el hombre hace en contra del hombre». «Pintar es una forma de oración al mismo tiempo que de grito y la más alta consecuencia del amor y la soledad».

El hijo del Ecuador que nació en Quito de padre indio y madre mestiza, en casa pobre; el primero de diez hijos de una familia que vivía en la miseria en el Barrio de La Tola aprendió en la legendaria ciudad rodeada de montañas y volcanes a ser lo que fue: un genio de las artes plásticas, un gladiador de la dignidad humana y un profeta del porvenir.

Como morir es seguir viaje, y en 1988 en este mismo ámbito entrañable, al hacer yo -en breves palabras de salud y en forma humorística- una alusión a la muerte, de inmediato exclamó: «ya no morimos, ya no morimos», al inaugurarse La Capilla del Hombre, a la que dedicó sus últimas energías físicas antes de partir, es posible confirmar que lo que exclamó en un minuto de euforia y alegría fraternal era una verdad para el autor de aquella profética predicción. Hoy podemos ver con toda claridad que él y su obra perdurarán en la conciencia y el corazón de las presentes y futuras generaciones.

Gracias Oswaldo Guayasamín, hermano entrañable, por el legado que dejaste al mundo.²⁷⁵

Notamos una gran diferencia entre los discursos que de manera típica articulan los representantes del gobierno y el que acabamos de leer, pronunciado por Fidel, como el gran orador que siempre fue, en el acto de inauguración de la Capilla del Hombre. Sus palabras denotan afecto, amistad, admiración y agradecimiento. Los encuentros entre Castro y

²⁷⁵ Videoplaza, «Profeta del Porvenir Abrazo de Fidel Castro a Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=dAZNx3r5GYo>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Guayasamín no fueron accidentales. El pintor realizó cuatro retratos del revolucionario: en 1961, 1981, 1986 y 1996. Además «hay que recordar que el Comandante a lo largo de toda su vida solamente posó para Guayasamín».²⁷⁶

Otra de las partes que conforman el libro, es aquella titulada «El esfuerzo» donde están recopiladas las palabras de algunos personajes que hicieron posible la materialización del sueño de Guayasamín: un arquitecto, un ingeniero, algunos ceramistas, un carpintero, entre otros. Además, se recogen unas cuantas palabras de Luis María Anson y de Germán Arciniegas. Del primero se cita un párrafo del escrito que se incluyó íntegro en el libro reseñado previamente, titulado *Guayasamín: la obra*, que también fue publicado en el año 2000. Mientras que el notable ensayista, historiador, diplomático y político colombiano **Germán Arciniegas** (1900-1999) se refiere a Guayasamín como una de las manos de «nuestra América», aquella mano «que en el día de la protesta tira la piedra para romper la vidriera del mundo».²⁷⁷

También se hace presente el sobrino de Oswaldo: **Handel Guayasamín** (n.1951), quien fue el arquitecto al frente de la Capilla del Hombre. Handel comparte cómo era la experiencia de trabajar al lado de su tío. Rememora la ocasión en que compartieron una botella de vino mientras platicaban, porque para Guayasamín «conversar [...] también es trabajar».²⁷⁸

La creación del proyecto estructural de la Capilla del Hombre estuvo en manos del ingeniero ecuatoriano **Diego Robalino**, quien nos cuenta que al principio no conocía el propósito del edificio que estaba a punto de ser construido. Sin embargo, poco después, cuando entabló su primera conversación con el pintor, se le reveló el espíritu de esa obra. «Comprendí que debía construir una obra perdurable», comenta Robalino.

Por otra parte leemos a **Román y Luis León M. y Eduardo Segovia** –ceramistas de Cuenca, Ecuador– quienes en cuatro líneas expresan el orgullo que sienten al haber ejecutado con sus manos un par de obras de Guayasamín «quien plasmó en el arte a su pueblo indígena, tantas veces sufriente, y con tantos valores en su interior». Además,

²⁷⁶ Estrella Díaz, «Fidel x Guayasamín», *La Jiribilla*, [Año X] 13 al 19 de agosto de 2011. En línea. Disponible en DE: <http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n536_08/536_24.html>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

²⁷⁷ Germán Arciniegas en Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.

²⁷⁸ Handel Guayasamín en *Fundación Guayasamín, La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.

afirman que el pintor poseía un «profundo sentimiento de la identidad de la América india y mestiza».²⁷⁹

El carpintero **Braulio Guaman** es otro de los colaboradores de Guayasamín que encuentran en *La Capilla del Hombre* un espacio de expresión. Guaman estima que el recinto que ayudó a construir destaca por su valioso contenido cultural.

La activista pro derechos humanos **Rigoberta Menchú Tum** (n.1959) fue una de las personalidades cuyo rostro quedó inmortalizado por los pinceles de Oswaldo Guayasamín. En *Capilla del hombre*, se citan las palabras de la guatemalteca, quien parece comulgar con el pintor cuando afirma que fueron compañeros de ilusiones, esperanzas, sueños y utopías, y destaca el compromiso del artista con los pueblos marginados, su entrega a la lucha por la democracia y el progreso social, y su convicción latinoamericanista.

Para finalizar con *La Capilla del Hombre*, llama la atención la inclusión de un breve pensamiento del poeta español **Juan Ramón Jiménez** (1881-1958). Es la única personalidad que no es contemporánea al acto de inauguración, pues para esa época ya había fallecido. Aunque su breve opinión está desprovista de fecha, hay varios elementos que nos llevan a inferir que Jiménez la emitió hacia 1942 o 1943, varios años antes de que Guayasamín gozara de gran reconocimiento, pues lo llama «joven pintor» y le augura un «futuro prometedor»; además, menciona que se encuentra en Washington y tanto Oswaldo como Juan Ramón estuvieron en esa ciudad en 1942 y 1943. De ser así, ésta sería la referencia más antigua acerca de Guayasamín, dentro del material que hay en México. Dice que sus influencias son fatales, sin embargo reconoce la sencillez y profundidad con la que muestra al indígena en su obra. En ese sentido, lo considera superior a los pintores mexicanos y al escritor chileno Pablo Neruda.

Antes de dar el salto hacia el catálogo siguiente, quiero destacar algo que me parece importante de esa especie de antología que acabamos de examinar, más allá del propósito de rendir homenaje. Me refiero a la apreciación de algunos integrantes del equipo que erigió la Capilla y que generalmente suelen ser ignorados cuando aparecen los créditos de una obra. Aquí no sólo son visibles el arquitecto y el ingeniero, al lado del autor intelectual, sino que también se presta oído a la voz de los ceramistas y el carpintero, por ejemplo.

²⁷⁹ Román y Luis León M. y Eduardo Segovia en Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.



Para proseguir nuestro examen, nos trasladaremos a la exposición de la obra de Guayasamín que el Museo de la Ciudad, en Valencia, albergó entre el 26 de junio y el 31 de agosto de 2003. El catálogo correspondiente ha llegado hasta la Ciudad de México, donde es posible consultarlo en la Biblioteca del Posgrado de la FAD-UNAM, que se encuentra ubicada en el edificio de la Antigua Academia de San Carlos, en el Centro Histórico.

La publicación comienza con los discursos de presentación elaborados por diversos funcionarios públicos; después siguen las palabras de Francisco Puchol-Quixal, quien se encarga de la introducción; luego se incluyen siete textos de diferentes autores, algunos ya los hemos revisado en otras publicaciones; en el siguiente apartado se reproduce la obra expuesta: de las cuarenta y dos imágenes, la mayoría son de *La edad de la Ira*, sólo cuatro son parte de la serie *Huacayñán*; y para concluir se anexa una síntesis curricular de Guayasamín, que enlista sus estudios, exposiciones, galardones, sus principales murales y esculturas y una breve bibliografía sobre el pintor.

Los cinco discursos que nos entregan los funcionarios públicos al principio del catálogo fueron aprovechados para ponderar el papel de sus respectivas dependencias, para hablar sobre el vínculo entre Valencia y Ecuador, y no ahondan en la obra exhibida en el Museo de la Ciudad. En los cuatro primeros retumba la voz de buena parte de la cuadrilla del Partido Popular de la Comunidad Valenciana.

El primero de éstos pertenece a **Francisco Camps Ortiz** (n.1962), quien al momento de la inauguración de la exposición de Guayasamín tenía un mes de asumir la presidencia de la Generalidad Valenciana y gozaba de buena reputación. Habla sobre el aprecio que los españoles y los valencianos sienten por las obras y la trayectoria de Guayasamín, así como de los lazos intercontinentales. Para finalizar se refiere al alcance que en Valencia han tenido las aportaciones estéticas de la obra de Guayasamín.

Después contamos con la participación de **Rita Barberá Nolla** (1948-2016), alcaldesa de Valencia al momento en que se inauguró la exposición. Barberá considera a Guayasamín «uno de los más genuinos representantes del arte latino contemporáneo junto a Diego Rivera, Estuardo Maldonado, los Orozco o Siqueiros».²⁸⁰ La popular dirigente

²⁸⁰ Jorge Enrique Adoum, *et al.* (textos), *Guayasamín*, Museo de la Ciudad, Valencia, del 26 de junio al 31 de agosto de 2003, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, p. XIII.

política captura en dos breves párrafos una especie de panorama biográfico de Guayasamín y pone de relieve su «compromiso con su tierra» y su concepción del «arte como un patrimonio de los pueblos».²⁸¹ Además destaca algunas obras de Guayasamín que involucran a España, como el retrato que hizo del Rey Juan Carlos y el mural que pintó en el aeropuerto de Barajas.

Siguiendo con la pasarela de políticos del Partido Popular (PP), aparece el abogado **Esteban González Pons** (n.1964), quien desempeñaba el cargo de consejero de cultura, educación y deporte en 2003, cuando la muestra sobre Guayasamín fue inaugurada. Considera que la obra del ecuatoriano es universal, auténtica y vigente. Al final de su discurso, el funcionario manifiesta su «respeto y admiración por la cultura ecuatoriana».²⁸²

También de la pandilla del PP tenemos a **Consuelo Císcar Casabán** (n.1945), quien era Subsecretaria de Promoción Cultural. Ella teje su discurso en torno a la faceta solidaria de Guayasamín y tiene muy en cuenta su papel como defensor de causa justas, en particular las relacionadas con los pueblos indígenas.

Así, nos encontramos con material engrosado con los juicios y comentarios de políticos relacionados con la comisión de delitos.²⁸³ Como en muchos casos, su rol era cumplir con el protocolo para inaugurar una muestra artística, pero las palabras dirigidas al público en ese tipo de eventos normalmente son incluidas en las primeras páginas de los catálogos. Favorablemente, en las páginas que siguen los discursos de esos personajes de manchada reputación y corta visión, colaboraron personalidades más cercanas a Guayasamín y su obra.

Siguiendo con el tono protocolario que anima en muchas ocasiones la participación de agentes de gobierno en asuntos relacionados con el arte se encuentran las palabras de **Francisco Carrión Mena** (n.1953), quien entonces era embajador de Ecuador en España y actualmente es embajador de Ecuador en Estados Unidos. Carrión opina que el arte creado por Guayasamín tiene esencia andina pero es universal y trascendente porque se centra en

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, p. XV.

²⁸³ Francisco Camps Ortiz fue señalado en 2009 como posible responsable de cohecho con relación al caso Gürtel. A Rita Barberá Nolla le imputaron lavado de dinero. Consuelo Císcar Casabán también estuvo envuelta en el escándalo por irregularidades durante su gestión como directora del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Se le investiga por mal manejo de recursos.

el ser humano y es capaz de comunicar su cosmovisión. Carrión se refiere a Guayasamín como el pintor emblemático de Ecuador.

Como ya hemos mencionado, después de los discursos de los políticos se incluyen textos menos formales, más expresivos, de personajes allegados a Guayasamín. El primero de éstos es la introducción, de **Francisco Puchol-Quixal**, quien nos cuenta la impresión que provocó en él la personalidad del pintor cuando lo conoció y revive algunos recuerdos a su lado, reconstruye cómo eran sus caminatas por Barcelona y Madrid, y enfatiza en la sapiencia y riqueza de sus conversaciones sobre el mundo y el hombre; asimismo rememora una exposición previa de Guayasamín en Valencia, a mediados de la década de los noventa.

Por otra parte, está presente el poeta, compositor e intérprete argentino **Alberto Cortez** (n.1940) quien sostuvo una amistad entrañable con Guayasamín. Cuando éste murió, aquel le compuso un poema llamado «En la muerte de Oswaldo Guayasamín», por cuyo medio transmite su hondo pesar ante el deceso de su querido amigo. El poema comienza y concluye así: «Ha muerto Guayasamín / He muerto».²⁸⁴

Otros escritos que incorpora este catálogo dentro de sus páginas, son «Palabras junto al árbol donde está Guayasamín» de Jorge Enrique Adoum, «Guayasamín no ha muerto» de Víctor Delfín, «La universalidad americana de Guayasamín» de Héctor P. Agosti, y «Guayasamín: El vértigo ante el sufrimiento» de Jeanine Barón. Todos estos fueron publicados en el libro *Guayasamín: la obra*, en el año 2000. Por otra parte, también se incluye el texto «Pintura y Universo de Oswaldo Guayasamín», de José Marín-Medina, que forma parte del catálogo de la exposición efectuada en Córdoba, en 1997; y el discurso de Oswaldo Guayasamín en la Inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la Defensa de los Derechos Humanos, que fue publicado por la Fundación Guayasamín en 1980. Como ya hemos abordado en páginas anteriores esos seis escritos, no profundizamos sobre su contenido en esta ocasión; sólo agregaremos que –con excepción de los discursos protocolarios– los textos fueron retomados de publicaciones previas, es decir: el estreno de una exposición no estimula la crítica de arte para nutrir el catálogo que le corresponde, sino que más bien vuelve sobre escritos preexistentes, elaborados en contextos distintos.

²⁸⁴ Alberto Cortez, «En la muerte de Guayasamín» en Jorge Enrique Adoum, *et al.* (textos), *Guayasamín*, Museo de la Ciudad, Valencia, del 26 de junio al 31 de agosto de 2003, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 45 y 47.



Ahora hagamos una rápida mención acerca del libro *America, my brother, my blood: a Latin American song of suffering and resistance = América, mi hermano, mi sangre: un canto latinoamericano de dolor y resistencia*, publicado en 2006. En sus páginas se alternan fragmentos del poema «Canto General» de Pablo Neruda, con reproducciones de la obra de Oswaldo Guayasamín, así como algunas fotografías tanto de Pablo Neruda como del pintor. En la Ciudad de México hay dos bibliotecas que albergan este libro: la Biblioteca Justino Fernández, del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, y la biblioteca de la UAM-Xochimilco.

Al comienzo se presentan momentos destacados del pintor por medio de una biografía. Enseguida encontramos una «nota editorial» por **Rachel Kirby** y **Alexandra Keeble** donde se habla de la interacción entre los poemas y la pintura reunidos. En la introducción volvemos a leer al yerno de Guayasamín, **Alfredo Vera**, quien pone de manifiesto una serie de paralelismos entre el pintor ecuatoriano y el poeta chileno. Éstas van desde el nacimiento de ambos en el mes de julio, pasando por la parecida profesión de sus padres, hasta su tendencia ideológica, entre otros aspectos que favorecieron la amistad que se gestó entre ambos desde su encuentro en México. En este libro también se incluye «Entrada a Guayasamín», de **Pablo Neruda**.

4.2. Un estudio reciente sobre una serie remota

Finalmente hemos llegado al punto de abordaje del último de los veintiséis volúmenes que conforman el cuerpo de este trabajo. Me refiero al libro *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*, editado por Mabel Mogaña e Ignacio M. Sánchez Prado, que se halla en la biblioteca de la Facultad de Estudios Superiores Aragón, la Biblioteca Central, la Biblioteca Simón Bolívar del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), la biblioteca de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, así como en el Departamento de Información y Documentación (DIyD) del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH); todas pertenecen a la UNAM.

Dentro de ese libro, publicado en 2014, nos topamos con un artículo de **Carlos A. Jáuregui**, denominado «*Huacayñán* (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica». El autor es profesor de literatura y antropología en la University of Notre Dame. El análisis que presenta es de índole académica y –como el título lo sugiere– gira en torno a la serie *Huacayñán*, destacando la figura de Benjamín Carrión como patrocinador de la obra de Guayasamín, por medio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Jáuregui afirma que *Huacayñán* representa un momento fundamental en la carrera de Guayasamín por ser la colección que «lo convirtió en el “pintor nacional” al tiempo que le abrió las puertas de la fama, el éxito y el reconocimiento internacional».²⁸⁵ Considera que esa serie fue pensada a manera de «censo estético» de la población ecuatoriana, destaca el auspicio gubernamental a Guayasamín entre 1950 y 1953 para que su trabajo pudiera ser terminado y la manera en qué ese padrinazgo tornó *Huacayñán* en un proyecto pictórico nacionalista comisionado por el Estado y definido por la ideología del mestizaje articulada por Benjamín Carrión.

Sin embargo, Jáuregui estima que *Huacayñán* desafía las nociones de identidad nacional y las propuestas estéticas del arte gubernamental, pues registra «la desintegración e ininteligibilidad de la pequeña gran nación y una amarga visión distópica»²⁸⁶ en lugar de cumplir con sus eventuales propósitos nacionalistas y utópicos, según los cuales conjugaría armónicamente las diferencias espacio-temporales del Ecuador.

Jáuregui observa que *Huacayñán* devino una «odisea del rencor» y repara en la violencia, fragmentariedad y heterogeneidad desplegadas en dicha colección. También reflexiona sobre el mural *Ecuador*, interpretado por Carrión como una especie de «mar nacional» donde confluyen las razas representadas en la serie. Desde el punto de vista de Jáuregui, el mural materializa un Ecuador en desequilibrio y fuga.

En conclusión, el autor advierte que *Huacayñán* anuncia la monstruosidad incalculable de la muchedumbre heterogénea frente al estado sincretista y que no representa

²⁸⁵ Carlos A. Jáuregui, «Huacayñán (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, p.107.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.117.

la nación mestiza como mezcla armónica de diferencias sino como la «expresión teratológica de heterogeneidades no dialécticas».²⁸⁷

En mi opinión, era necesario contar con un trabajo como el que nos presenta Jáuregui: crítico y bien fundamentado. El profesor universitario pone especial atención a la dinámica entre el Estado y la sociedad ecuatorianos, entre el ejercicio del poder y la política cultural, entre la política y la promoción del arte, entre el producto artístico y la población, y en una serie de proyectos e ideologías (liberalismo, modernización, mestizaje, integración, control de población, identidad, etcétera) que –cruzados y enlazados– conforman la trama del proyecto de nación de mediados del siglo XX en Ecuador. Además, hace visible la manera en la que *Huacayñán* contraría las posibles expectativas gubernamentales que perciben al arte como un instrumento provechoso para regular a la población mediante la creación o el fortalecimiento de la identidad colectiva.

Aplaudimos el análisis de Jáuregui, que se distingue de aquellos «trabajos» que reflejan el poco esfuerzo intelectual de sus autores, imprecisos, confusos, superficiales, que poco o nada se adentran dentro del contexto histórico, los conceptos, o en otros aspectos determinantes en el proceso de creación artística, como los sistemas de distribución o circulación del producto artístico. A estas alturas, estamos habituados a la ambigüedad con la que algunos personajes intentan explicar algo que apenas conocen vagamente. Entonces, nosotros –que también somos novatos y buscamos descubrir a Guayasamín a través de sí mismo, pero también por intermediarios que nos digan algo útil para reconstruir al personaje en toda su integridad, así como a su obra con todos sus valores– encontramos en «*Huacayñán* (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» un enfoque que nos permite vislumbrar aspectos pocas veces planteados dentro del conjunto de fuentes que nos ofrecen los acervos bibliográficos de la Ciudad de México para conocer a Oswaldo Guayasamín.

Otras publicaciones

Aquí aterrizamos tras el recorrido por la producción escrita que delinea el perfil de Guayasamín desde las páginas de los libros. Cabe agregar que hay otras obras que bien

²⁸⁷ *Ibid.*, p.129.

podrían ser referencias significativas para la realización de este trabajo, pero escapan del sistema bibliotecario que hemos establecido como límite. No obstante, consideramos que algunas merecen una rápida mención antes de dar el salto definitivo hacia las conclusiones.

Así pues, encontramos *Of Rage and Redemption: The Art Of Oswaldo Guayasamín* (*Furia y redención: el arte de Oswaldo Guayasamín*), escrito por **Joseph S. Mella, Carlos A. Jáuregui** y **Edward F. Fischer** para el catálogo representativo de la exposición del mismo nombre que tuvo lugar en Estados Unidos entre 2008 y 2009. Los editores mencionan la evolución que ha tenido la obra del pintor desde sus primeros trabajos «de corte indigenista», pasando por la producción enfocada en el sufrimiento humano y la injusticia, hasta sus últimas obras, donde los autores encuentran un «vitalismo esperanzador».

Consideran que la obra de Guayasamín es representación de ciertas realidades históricas de América Latina, pero que resulta universal y permanece vigente. Tras mencionar algunos de los reconocimientos a los que Guayasamín fue acreedor y algunos de los recintos que albergaron su obra, los autores trazan una especie de reseña biográfica. Este texto, pone de relieve las cualidades del pintor y los mejores aspectos de su obra.

También es interesante el artículo de **Carlos A. Jáuregui** «Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión y los monstruos de la razón mestiza (A propósito de los 60 años de *Huacayñán*, 1952-1953)» que fue publicado en el libro *De Atahualpa a Cuauhtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, en 2014. El autor destaca la influencia que tuvo el mexicano José Vasconcelos sobre el pensamiento y los proyectos culturales del ecuatoriano Benjamín Carrión, en particular, y sobre el discurso nacionalista ecuatoriano durante el siglo XX, en general.

La repercusión del pensamiento de Vasconcelos en el de Carrión se manifestó no sólo en la ideología del mestizaje sino además en el proyecto de patrocinio de las artes plásticas desde el Estado, específicamente desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), entidad promotora de «un arte público en el que el Ecuador pudiera encontrar “grandeza cultural” y reconocerse étnicamente».²⁸⁸ Con ese propósito habría sido auspiciada la última fase de la serie *Huacayñán* cuando Guayasamín no tenía recursos ni para comprar pinceles.

²⁸⁸ Carlos A. Jáuregui, «Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión y los monstruos de la razón mestiza (a propósito de los 60 años de *Huacayñán* (1952-1953))», 2014. En línea. Disponible en DE: <http://www.academia.edu/10798272/Oswaldo_Guayasam%C3%ADn_Benjam%C3%ADn_Carri%C3%B3n

De manera semejante a lo que plantea en «*Huacayñán* (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica», Jáuregui se refiere a *Huacayñán* como la materialización plástica de los antagonismos de la ideología del mestizaje, además reitera que esa fue la serie que le abrió las puertas de la fama y el reconocimiento internacional al mismo tiempo que lo erigió como el pintor nacional. A grandes rasgos, los dos artículos de Carlos A. Jáuregui son muy similares, algunas líneas son reproducidas de manera idéntica en ambos casos; pero este último profundiza más en el tema del auspicio gubernamental y en la cuestión del mestizaje. Al respecto, Jáuregui considera que «en Huacayñán el sueño del mestizaje produce monstruos [...] subjetividades no sólo divididas sino divididas contra sí».²⁸⁹

Para terminar, quiero mencionar un libro que al no encontrarse en México, ni en internet, permanece lejos del alcance de quienes vivimos en este país. Se trata de *Guayasamín. El hombre, la obra, la crítica* de **Jorge Enrique Adoum**, íntimo amigo del pintor, publicado en 1999 por DA Verlag Das Audere. He conseguido un ligero acercamiento a esa obra por medio de la tesis de maestría en Ciencias Sociales titulada *¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín. La construcción social de las “razas” en el Ecuador. Un estudio de caso*, presentada por **Angélica Ordoñez Charpentier** en junio del año 2000. Esa tesis se encuentra en el sitio de internet repositorio.flacsoandes.edu.ec y a lo largo de los tres capítulos disponibles en la red cita mesuradamente fragmentos de la obra de Adoum, trozos de texto que me permiten elaborar la idea de que en dicha obra se halla el relato de variados episodios de la vida de Oswaldo Guayasamín, que he aprovechado para el enriquecimiento del presente trabajo. Además, la autora hace una crítica aguda sobre de las políticas que encauzaron el proyecto de nación en el que fue producida la serie *Huacayñán*, así como de la noción de raza. De ese modo cuestiona los principios y el valor conceptual de dicha serie y señala la reproducción de estereotipos acerca de los negros, indios y mestizos por parte de Guayasamín.

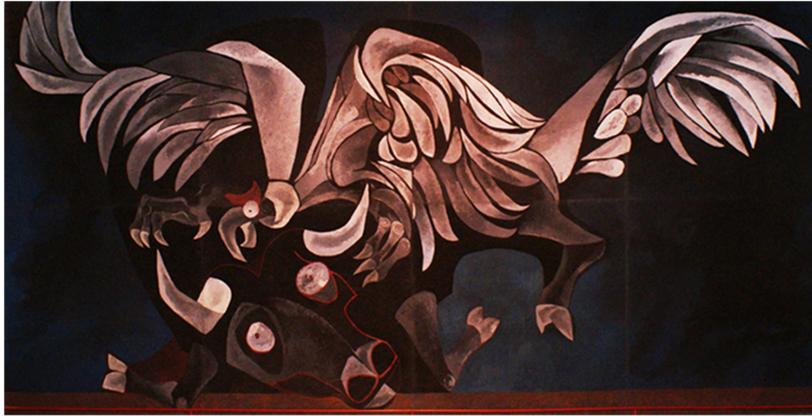
Así llegamos al cierre de este apartado, con una idea más amplia del estado de la cuestión de la «crítica» que tenemos a nuestro alcance en las bibliotecas de la Ciudad de México. La visión sobre Guayasamín que presentamos en el primer capítulo, fue construida después de haber conjuntado la gran cantidad de panoramas que analizamos desde el

[y los monstruos de la raza mestiza A propósito del sitio de los 60 años de Huacayñán y los años 1952-1953](#) >. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

²⁸⁹ *Ibid.*

comienzo del capítulo II hasta este punto. La imagen que ofrecimos abraza lo que consideramos más trascendente para entender a Oswaldo Guayasamín Calero, resuelto acusador de la opresión, denodado impulsor de la solidaridad humana, paladín de América Latina.

CONCLUSIONES



CONCLUSIONES

Este trabajo persiguió numerosos objetivos particulares, que pueden ser englobados en dos grandes propósitos. Por un lado, en el capítulo I buscamos trazar un perfil completo de Oswaldo Guayasamín. Nuestro logro es haber realizado la única biografía de manufactura mexicana sobre dicho personaje.

Por otra parte, en los capítulos II, III y IV la intención principal fue mostrar la recepción de la obra de Oswaldo Guayasamín en el período 1968-2014, a partir del material disponible en los acervos bibliográficos de la Ciudad de México, con la finalidad de facilitar el acercamiento a Guayasamín desde la capital mexicana. Consideramos que este objetivo se ha cumplido cabalmente, pues aportamos una guía sin precedentes para el estudio a distancia del icónico pintor ecuatoriano del siglo XX.

El análisis realizado en los capítulos II, III y IV ha confirmado la tesis de la cual partimos: La crítica de arte sobre la obra de Guayasamín, hallada dentro de los acervos bibliográficos de la Ciudad de México, está compuesta por textos heterogéneos que tocan diversos aspectos de su vida y que –en conjunto– ayudan a tener una idea más clara tanto de su trayectoria como de su obra. El capítulo I es el resultado que nos permite demostrar que –con el auxilio de los recursos bibliográficos y de internet– es posible estructurar un panorama bastante amplio sobre la vida y obra del protagonista de estas páginas.

Reconocemos que no hemos agotado todos los matices artísticos, estéticos, históricos, sociales e ideológicos de la pintura de Guayasamín; ni la historia de su vida; sin embargo, el trabajo realizado nos permite presentar las siguientes conclusiones:

1. De las vivencias personales que influyeron en la obra de Oswaldo Guayasamín.

A lo largo de este trabajo, y muy particularmente en el desarrollo del capítulo I, hemos mostrado algunas circunstancias de la vida de Guayasamín que influyeron en la definición y en el desenvolvimiento de su personalidad artística.

Estimamos que su temprano encuentro con la cara dramática de la vida fue decisivo en el devenir de su profesión. Las duras condiciones que marcaron su infancia, como la

penuria económica, la violencia del padre, la discriminación que padeció en la escuela debido a su apellido de origen indígena, y el dolor que sintió al encontrar a su único amigo de la infancia abatido por una bala sin rumbo en las calles de Quito, son ejemplos de algunas vivencias que se tradujeron en inquietud, incertidumbre, tensión, conflicto y angustia, y que forjaron su talento. Por otro lado, la ternura y calidez de su madre, doña Dolores Calero, capturadas en el sutil acto de extraer leche de sus pechos para que el pequeño Oswaldo pudiese aclarar una acuarela, implantó en aquel maltratado niño la dosis de ternura que posteriormente trasladó a su obra y que alcanzó su máxima expresión en la serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo, una evocación a las madres del mundo*.

Notamos que en la pintura de Guayasamín convergen la historia particular y la historia universal. Las vivencias personales preestablecieron el sentido en el que hubo de desarrollarse su personalidad creativa. A su vez, los acontecimientos políticos y sociales avivaron sus ansias de liberación e intensificaron su necesidad de comunicar sus inquietudes, sus angustias, sus reclamos, su identidad, sus convicciones, su esperanza y su amor por la humanidad. Con el espíritu en llagas, el pintor se sobrepuso a su propio dolor para exponer los pesares de la humanidad debido a las violaciones a la dignidad y a los derechos humanos.

2. De los acontecimientos históricos decisivos en la definición de la obra de Oswaldo Guayasamín.

La dimensión histórica adquiere gran relieve en todo proceso de creación. A través de esta investigación hemos logrado identificar algunos sucesos y contextos que resultaron de importancia considerable en la dirección que tomó Guayasamín, y que lo estimularon a la acción, tales como la Guerra de los Cuatro Días (1932); la inestabilidad política tras la pérdida territorial que sufrió Ecuador en 1942 y que condujo al Estado a optar por la ideología del mestizaje para ordenar la nación; la guerra civil española (1936-1939) y el franquismo que se prolongó hasta 1976; la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y el nazismo (1933-1945), que engloban la Masacre de Lídice (1942), los horrores en los campos de concentración y el genocidio sistematizado, y los bombardeos nucleares a

Hiroshima y Nagasaki (1945); el conflicto bélico en Vietnam, que se desarrolló en el marco de la Guerra Fría; las invasiones estadounidenses en Playa Girón (1961), República Dominicana (1965) y Panamá (1989), por ejemplo; el ataque al Palacio de la Moneda (1973) y las dictaduras que azotaron a América Latina durante la segunda mitad de siglo XX.

En primer lugar, notamos que todos los episodios recién mencionados se caracterizan por la brutalidad de la violencia, la destrucción y la usurpación, que ocasionaron dolor, miedo, muerte, desapariciones y otro tipo de tragedias, lo que nos permite concluir que tanto las vivencias personales como los acontecimientos históricos más decisivos sobre la obra de Guayasamín son dolorosos. Al señalar esto no queremos minimizar otro tipo de estímulos, que animaron en el pintor la convicción de que la realidad puede ser transformada para construir un mejor futuro, por ejemplo: la victoria de la Revolución Cubana (1959) y el triunfo de la Unidad Popular en las elecciones presidenciales que se celebraron en Chile en 1970.

Asimismo, hay etapas de la historia que no fueron contemporáneas a Guayasamín y sin embargo están muy presentes en su imaginario, como el período precolombino, el descubrimiento y la conquista de América, que en varias ocasiones fueron tema de su pintura. Este trabajo nos ha permitido constatar que la obra de Guayasamín hunde sus raíces muy profundamente en la historia. Se nutre de ella. La representa.

3. De la manera en que Guayasamín concibe el arte y de su intencionalidad.

A partir de las interpretaciones de los autores que revisamos para la realización de esta tesis y –sobre todo– gracias al análisis de las palabras del propio Guayasamín, hemos logrado entender su concepción acerca del arte. Desde su perspectiva, la pintura es un fenómeno social puesto que surge de una necesidad de comunicación del artista con los demás y cumple con un cometido en la sociedad. El arte es un diálogo que el creador mantiene con el espectador. El artista –advierde Guayasamín– produce cultura; además, recoge y resguarda la memoria de los pueblos. En ese sentido, reconoce la naturaleza histórica del arte, que es al mismo tiempo manifestación y testimonio de la realidad de determinada

época. El arte es entonces un gran informador, que puede ser empleado como instrumento de denuncia, sensibilización y liberación.

La pintura es un lenguaje con el que Guayasamín busca llegar a un gran número de receptores. Sus destinatarios son tan variados como los objetos de su obra, pero la parte esencial de esta –constituida por las tres grandes series que hemos destacado en el capítulo I: *Huacayñán*, *La edad de la Ira*, y *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*– es concebida como una herencia adjudicada al pueblo ecuatoriano, aunque en la práctica ese legado haya sido desvalijado por el mercantilismo.

De manera semejante, la intencionalidad de Guayasamín varía de acuerdo a las motivaciones que lo animaron a pintar cada cuadro o mural, pero destaca la voluntad de influir en la conciencia de los receptores, intenta hacer ver y sentir los efectos de la degradación y de las vejaciones a la dignidad humana, con el fin de generar cambios profundos en el espectador, que a su vez repercutan en la transformación de la sociedad. Para Guayasamín, pintar es una necesidad vital, es su manera de gritar para expresar indignación y para atizar sus propias emociones dentro del espectador.

4. América Latina en la cosmovisión de Oswaldo Guayasamín.

Gran parte de los comentaristas de Guayasamín lo perciben como un latinoamericanista a ultranza. Nos bastó leer sus propias palabras para constatar su fuerte sentido de pertenencia a América Latina, expresado en el reiterado y ferviente manejo de los conceptos «nuestra América», «nuestros pueblos» e incluso «nuestro hombre». Guayasamín estima que la unidad de los pueblos latinoamericanos es sagrada y estaría determinada por lo que tienen en común las culturas, historias, identidades, cosmovisiones, infortunios, luchas y objetivos continentales. En su opinión, hay que eliminar las fronteras y los ejércitos al interior de la región. Además, percibe al Tahuantinsuyo como el modelo de integración ideal para América Latina. Hemos descubierto la idealización de las culturas precolombinas desde la visión de Guayasamín, quien en su discurso plástico y verbal las representa como un paraíso perdido, destruido como consecuencia del descubrimiento y la conquista de América.

Por otra parte, desde su perspectiva de pintor, considera que deben caber diferentes expresiones en la plástica latinoamericana, que los artistas de esta región deben ser sensibles ante la realidad propia, preocuparse por los problemas de América Latina, vincular sus creaciones al pueblo y manifestar en éstas la conciencia latinoamericana. En su opinión América Latina es una región con tendencia al mestizaje, que ha adaptado lo extraño a sus propias necesidades.

5. Del lugar que ocupa la pintura de Oswaldo Guayasamín dentro del proceso del arte.

Hemos visto que la pintura de Oswaldo Guayasamín es parte del movimiento expresionista. Si bien esa tendencia surgió en Alemania, en Ecuador apareció alrededor del año 1935 y alcanzó la cúspide de la escena plástica entre 1950 y 1965. Así, coincidió temporalmente con importantes momentos de gloria para Guayasamín, quien fue su máximo representante en esa nación. La inspiración en la realidad y su representación distorsionada para expresar la subjetividad del artista, así como el protagonismo de las emociones, son algunas de las características del expresionismo que pueden ser identificadas en la obra de Guayasamín. Este movimiento pertenece al realismo social porque expresa el drama de los oprimidos. Así, concreta su compromiso de denuncia y de protesta ante las injusticias sociales. Esto lo advertimos gracias a las descripciones de numerosos comentaristas y lo hemos comprobado al examinar algunas reproducciones de la obra, entrevistas y discursos.

A lo largo de este trabajo hemos señalado las principales influencias artísticas sobre Guayasamín. Destacamos antecedentes de largo alcance como los relieves de Sechín, Perú, que datan del año 2000 a.C. aproximadamente, y el barroco americano repleto de representaciones de santos y cristos atormentados. También cuentan como influencias Doménikos Theotokópoulos «El Greco», y Francisco de Goya y Lucientes, al otro lado del Atlántico. Otros artistas que marcaron a Guayasamín fueron Paul Cézanne, Pablo Ruiz Picasso, José Clemente Orozco, Pedro León, Manuel Rendón Seminario, y Camilo Egas.

Al indagar quiénes eran los artistas activos en el Ecuador de Guayasamín, fue de gran utilidad la información que brinda Hernán Rodríguez Castelo en *El siglo XX de las artes*

visuales en Ecuador. Gracias al panorama que traza, nos percatamos de que Guayasamín compartió la escena plástica ecuatoriana con –por lo menos– tres generaciones de artistas. En sus inicios y hasta 1965, fue contemporáneo de Galo Galecio, José Enrique Guerrero, Leonardo Tejada, Gerardo Astudillo, Diógenes Paredes, Segundo Espinel, Eduardo Kingman, Bolívar Mena Franco, César Andrade Faini, Luis Moscoso y Carlos Rodríguez, quienes también se inscribieron dentro del realismo social. Posteriormente, entre 1965 y 1980 se abrió paso pese a los conflictos con algunos integrantes de la nueva generación, en la que destacaron artistas formalistas e informalistas, como Guillermo Muriel, Aníbal Villacís, Gilberto Almeida, Oswaldo Moreno, Luis Molinari, Enrique Tábara Zerna, Luis Miranda, León Ricaurte y Estuardo Maldonado. Después de 1980 coexistió con artistas magicistas y feístas como Nelson Román, Ramiro Jácome, Juan Villafuerte, Hernán Zúñiga y Miguel Yaulema. Sin embargo, el protagonista de la pintura ecuatoriana del siglo XX siempre fue –y sigue siendo– Oswaldo Guayasamín, quien vivió grandes momentos de la mano de sus tres series principales, articuladas como movimientos de una sinfonía: *Huacayñán* (1946-1952), *La Edad de la Ira* (1962-1989), y *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo* (1988-1999). Otro gran momento fue cuando recibió el premio al mejor pintor sudamericano, en la IV Bienal de São Paulo, Brasil, en 1957.

6. De los canales por los que la obra de Guayasamín llega a los consumidores o espectadores.

La obra de Guayasamín se ha encaminado por varias vías para arribar hasta los espectadores. La investigación que hemos efectuado nos permitió identificar los espacios que han hecho posible el consumo del producto firmado por dicho pintor. Dado que la mayor parte de su obra corresponde a cuadros de caballete, los museos y galerías son los canales predominantes. Durante sus primeros vuelos, la CCE fue un espacio fundamental para la difusión de la obra de Oswaldo Guayasamín. Sobre uno de sus muros destaca, desde 1948, el fresco titulado *El Incario y La Conquista*; además, la CCE financió parcialmente *Huacayñán* y en numerosas ocasiones alojó exposiciones pictóricas.

A mediados de los años '70, por iniciativa de Guayasamín, fue creada la Fundación que lleva su apellido. Hacia el final del capítulo I incluimos una sección llamada *El legado: Instituciones y recintos*, donde nos referimos a la labor de ese organismo, así como a la importancia de los recintos Capilla del Hombre (inaugurado en Quito, Ecuador, en 2002) y Casa Guayasamín (fundado en La Habana, Cuba, en 1993). La investigación que efectuamos nos permitió conocer su gestación, misión y trayectoria, y reconocerlas como las principales depositarias de la obra de Guayasamín. La Fundación, la Capilla y la Casa Guayasamín son custodias, tesoreras, gestoras y difusoras del legado que su fundador donó a la humanidad. Gracias a estos canales, la pintura de Guayasamín circula, se exhibe, puede ser comprendida, vive.

7. De la crítica de arte especializada cuyo objeto es la obra de Oswaldo Guayasamín.

Cuando buscamos crítica de arte especializada para descifrar la obra de Oswaldo Guayasamín desde México, encontramos un panorama casi desértico. La crítica entendida como actividad científica, ejercida por un profesional, que arroja como producto un texto informativo, descriptivo, analítico, valorativo, interpretativo y argumentativo de carácter público para –entre otros fines– apoyar al espectador en la comprensión de la obra e identificar lo que ésta tiene de novedoso y trascendente, es insuficiente en torno al caso que nos interesa.

Al analizar los comentarios de aproximadamente setenta personas que compartieron de manera pública sus impresiones sobre el pintor ecuatoriano y su obra, encontramos que la presencia de críticos especializados no rebasa el 10% dentro de ese nutrido y heterogéneo grupo. Además, la mayoría de los juicios y las opiniones de los escasos críticos profesionales carecen de la argumentación sólida que se requiere para fundamentar sus valoraciones, las cuales por lo general son desenfadas y obsequiosas con el artista. Así, por ejemplo, los europeos Raymond Cogniat, José María Moreno Galván, Darío Micacchi y Claude Demarigny, loan el talento de Guayasamín y la calidad de su obra, pero no todos acreditan los significados que le atribuyen. Los críticos se despojan de la rigurosidad científica y optan por entregar algunas valoraciones relajadas y generosas, alcanzando

incluso un tono amistoso. Consideramos que los trabajos desarrollados por los españoles José Camón Aznar, José Marín-Medina y el argentino Pablo P. Agosti, son los más sólidos y completos dentro del grupo de críticos que escribieron sobre Guayasamín.

Por otro lado, hay algunos críticos que asumieron posiciones antagonistas desde donde cuestionaron el proceder de Guayasamín. Las principales objeciones en su contra provienen de Marta Traba y Wilson Hallo, quienes le reprocharon su personalidad ambiciosa y hasta arribista, la falsedad de sus reivindicaciones, el lucro que sacó de la CCE, el excesivo apoyo que recibió del Estado ecuatoriano, su acaparamiento casi absoluto de la escena plástica ecuatoriana, la falta de congruencia entre su postura ideológica y su estilo de vida, y el hábito de retratar a personajes ideológicamente opuestos a sus principios. Debemos dejar claro que nosotros no suscribimos esas críticas tan ásperas lanzadas en los años setenta; sin embargo sí creemos que la excesiva atención que recibió Guayasamín conllevó el arrinconamiento de muchos pintores ecuatorianos de aquella época, quienes – desamparados por el Estado– consolidaron con arduo trabajo movimientos antioficialistas, como el grupo VAN.

No tratamos de negar el valor de los textos producidos por críticos de arte; sin embargo, advertimos una distorsión en el desempeño de su actividad profesional. Dentro de los márgenes de los recursos bibliográficos es notable la falta de una crítica responsable de su función social, que esté cimentada en razones, que sea capaz de ampliar la visión del espectador, de orientarlo en su encuentro con la obra, de enriquecer sus impresiones. Creemos que esta carencia se deriva, en parte, del desinterés de los compiladores en incluir crítica consciente, que no necesariamente sea formalista, pero sí puntual en sus cometidos. Los críticos de Guayasamín son eficientes para comunicar su sensibilidad y sus emociones asumiéndose como receptores (del producto de Guayasamín) más que como emisores (de su propio producto), pero no entregan una crítica cabal. Quienes seleccionan los escritos que dan cuerpo a los catálogos de exposiciones pictóricas, monografías, revistas, y otras fuentes bibliográficas, muestran inclinación por la crítica que antepone el impacto subjetivo a los valores estéticos. Es posible que ese criterio refleje las preferencias del público, pero no basta con saciar las predilecciones, hay que cubrir las necesidades.

Ahora es tarea de los historiadores del arte llenar los vacíos que dejaron los críticos contemporáneos a Guayasamín cuando la obra era nueva. Tengamos en cuenta, que gran

parte de la pintura de Guayasamín fue creada antes o de manera paralela al surgimiento de la crítica profesional en América Latina, que –según nos informa Juan Acha– tuvo lugar a partir de la segunda mitad del siglo XX, pero que se volvió visible hasta los años setenta. Hasta entonces, la crítica en torno al arte presentaba características de expresión literaria. Dada la corta trayectoria que había recorrido la crítica profesional en la región, podemos comprender que casi todos los críticos especializados que abordan a Guayasamín sean de origen europeo, pero curiosamente la flaqueza de sus textos es –en la mayoría de los casos– más pronunciada que la de los latinoamericanos.

8. De las publicaciones dedicadas a Oswaldo Guayasamín resguardadas dentro de los acervos bibliográficos de la Ciudad de México.

A lo largo de nuestra investigación advertimos que la esterilidad de la crítica científica contrasta con la proliferación de textos de otra naturaleza dedicados a Oswaldo Guayasamín. Las publicaciones que consultamos dan cabida a 76 escritos producidos por aproximadamente 70 autores. Entre éstos hay poetas, novelistas, dramaturgos, ensayistas, pintores, museógrafos, historiadores del arte, promotores culturales, coleccionistas de arte, catedráticos, periodistas, ceramistas, un carpintero, un ingeniero, un arquitecto, un médico, un cantante, activistas por los derechos humanos, diplomáticos, presidentes y otros funcionarios de los gobiernos de distintas naciones. Ellos representan la alternativa que tomamos para acercarnos a Guayasamín.

Todos ellos formularon opiniones sobre el artista, compartieron sus impresiones ante la obra, dieron a conocer los efectos subjetivos que ésta les provocó. En el desarrollo de los capítulos II, III y IV hemos constatado la variedad de posiciones, contextos, intenciones, reacciones, medios y audiencias relacionados con cada uno de los individuos que hicieron público su parecer. Algunos de los productos son de carácter literario; otros son de índole académica; existen los que fueron conducidos con un estilo protocolario, particularmente aquellos elaborados para ser leídos por emisarios del gobierno en ceremonias de inauguración de exposiciones de pintura u otro tipo de homenajes; muchos se hallan dotados de un tono amistoso. Las cualidades y el vigor propios de cada escrito varían de

acuerdo a cada autor, pero –con excepción de sus contados detractores– la mayoría convergen en la exaltación de los valores humanos y el papel testimonial, acusador y combativo de la pintura de Guayasamín, que se presenta mediante formas, figuras y colores que acentúan el dramatismo.

En el desarrollo de este trabajo hemos presentado varias conclusiones particulares sobre cada caso estudiado. Los abordajes son tantos que es muy difícil llegar a conclusiones generales que engloben el conjunto de escritos. A grandes rasgos, hemos visto cómo los textos de corte literario –como los poemas escritos por Federico Mayor Zaragoza, José María Arguedas, Manuel Felipe Rugeles, Ronnie Muñoz Martineaux, Víctor Delfín y Alberto Cortez– nos permiten reivindicar la fuerza de la sensibilidad como mecanismo para ampliar nuestro horizonte de conocimientos. Ellos son el ejemplo de cómo el receptor, a partir de su experiencia personal, puede generar conocimientos sensitivos. La literatura es matriz de conocimientos.

Los trabajos académicos aquí abordados –como los de Antonio Fernández Vilches y Carlos A. Jáuregui– se caracterizan por enfocar sus valoraciones en una sola serie. Fernández, por ejemplo, presentó *El Nuevo Mundo que a España dio Colón*; Jáuregui, por su parte, examinó *Huacayñán*. Los autores nos permitieron descubrir que los trabajos artísticos de Guayasamín trascienden no sólo por sus valores estéticos, sino también como testimonio sociológico de determinadas fases y facetas de la realidad ecuatoriana.

Después de revisar una gran cantidad de discursos protocolarios provenientes de las esferas gubernamentales e incluidos en las primeras páginas de los catálogos de exposiciones, constatamos que la función de éstos se ha desvirtuado, pues han devenido memorias de eventos que nos informan más sobre las dinámicas de las ceremonias iniciales que sobre la obra. Los discursos de funcionarios estatales que comentamos en el desarrollo de este trabajo están llenos de lugares comunes, reconocen los gritos que claman por justicia desde las telas y muros pintados por Guayasamín, pero sobre todo nos proporcionan un sartal de lisonjas dirigidas al pintor. Es claro que su cometido es dar la bienvenida, aplaudir e inaugurar. Ellos cumplen con eso. Pero cuando son convertidos en protagonistas de los catálogos en detrimento del papel de críticos, teóricos, historiadores u otros estudiosos y difusores del arte, se vuelve imperativo cuestionar los alcances de los catálogos como instrumentos informativos.

Por otro lado, las palabras de los amigos entrañables de Oswaldo, como Jorge Enrique Adoum, alcanzan algunos rincones escondidos de la historia y la personalidad de Oswaldo niño, joven, hombre maduro. A través de los comentarios y anécdotas provenientes de su círculo de amigos logramos advertir algunos pasajes de su vida que preestablecieron el sentido en el que hubo de desenvolver su temperamento artístico.

En cuanto al origen de los comentaristas, el rastreo de sus biografías nos llevó a percatarnos del predominio de ecuatorianos (21%) y españoles (21%), seguidos por franceses (9%), quienes juntos representan la mitad del total. La otra fracción está compuesta por cuatro chilenos, tres argentinos, tres mexicanos, dos guatemaltecos, dos peruanos, así como un colombiano, un cubano, un dominicano, un estadounidense, un italiano, un japonés, un venezolano y algunos personajes cuya nacionalidad no pudimos establecer. Si los agrupamos por región, se observa el predominio de comentaristas latinoamericanos (57%); también destaca la presencia de europeos (37.5%); mientras que el asiático Koïchiro Matsuura y el norteamericano Alexander Elliot son los únicos representantes de sus respectivas regiones.

Notamos que a lo largo del período que hemos estudiado hizo falta estimular la producción de nuevos textos y fomentar la crítica de arte, sobre todo para enriquecer los catálogos de exposiciones artísticas. Es muy común encontrar los mismos escritos en distintos libros o catálogos, editados en contextos diferentes.

En el caso mexicano, muy particularmente, no se fomentó el acercamiento de los críticos de arte nacionales a la figura de Guayasamín, ni siquiera en el marco de las muestras de pintura protagonizadas por dicho artista. Para comprobar lo anterior basta echar un vistazo a las páginas de la única publicación nacional, con motivo de la exposición efectuada en 1975. Esa muestra fue de carácter individual, estuvo consagrada en su totalidad a Guayasamín, y en el catálogo fueron incluidas las visiones de seis personajes, pero sólo uno –el anfitrión Fernando Gamboa– es mexicano; todos los demás escritos son extranjeros y fueron recuperados de otras publicaciones. No queremos decir que esté mal retomar material preexistente, pero estimamos que sería enriquecedor incluir textos inéditos, propiciar análisis y reflexiones desde el contexto al que arriban las exposiciones.

Con respecto al catálogo de la exposición de la serie *La Edad de la Ira*, que llegó a México en 1968, encontramos que su edición estuvo a cargo de la CCE, y sólo uno de los

once textos que lo componen fue elaborado por un mexicano: el narrador y dramaturgo Rafael Solana. Por otro lado, el catálogo de la exposición colectiva de 1999, fue editado por la Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura y el autor del breve texto que se enfoca en el ecuatoriano es anónimo. Esta situación es ilustrativa de la desidia nacional para producir cualquier cosa en torno a Oswaldo Guayasamín. Las reflexiones del filósofo Leopoldo Zea constituyen un caso excepcional en el que un mexicano se pronunció en forma extensa sobre dicho pintor, aunque haya sido para nutrir las páginas de un libro editado en Barcelona.

9. De la importancia de conocer y difundir la obra de Oswaldo Guayasamín en la actualidad, en México.

Este trabajo es un recurso de divulgación, pues –como ya se ha dicho– uno de sus cometidos es difundir los conocimientos que hemos adquirido sobre un pintor que en su patria es una celebridad, pero en la nuestra es casi un desconocido. En este contexto, donde escasean los estudios y la información acerca de Guayasamín, aspiramos a que esta tesis fomente el interés en su pintura y desencadene una serie de acciones que promuevan la obra que legó a la humanidad, pero, sobre todo, esperamos que surjan nuevas manifestaciones que retomen la intencionalidad de Oswaldo: mostrar lo que el hombre hace en contra del hombre.

Esa labor sería significativa para los mexicanos de nuestro tiempo porque hoy más que nunca existe un paralelismo entre los motivos que movilizaron los pinceles de Guayasamín y el drama doloroso en el que los mexicanos estamos inmersos, presas de la violencia, de la sinrazón, del autoritarismo y del abuso de poder. Es notable la semejanza entre los verdugos de *La Edad de la Ira*, por un lado, y quienes ejecutan sentencias de muerte u otros tormentos y atropellos desde los cuerpos represivos del Estado mexicano contemporáneo o desde las crecientes esferas del insaciable crimen organizado que nos amedrenta día tras día, por otro lado. Los rostros, manos, cuerpos y otras imágenes que expresan miedo, desesperación, impotencia, tristeza, llanto, gritos, martirio, sufrimiento, agonía, muerte, deshumanización, opresión e injusticia, continúan siendo el reflejo de una

realidad que exige ser modificada para reivindicar la dignidad humana. A su vez, los principios de libertad, solidaridad, fraternidad, unidad, humanidad, rebeldía, lucha, protesta y justicia, que promovió Guayasamín hasta su último aliento, demandan ser asumidos con denuedo para contribuir a crear mejores condiciones de existencia.

10. De lo que se puede hacer en futuras investigaciones.

Han transcurrido 99 años desde el día en que nació Guayasamín. En el horizonte del arte latinoamericano su nombre sigue siendo pronunciado, su vida sigue siendo comentada, su obra continúa siendo admirada. Su pintura palpita. La proximidad del centenario de su natalicio ofrece la oportunidad de impulsar investigaciones destinadas a producir conocimientos de lo que es trascendente de este pintor y de sus creaciones.

Consideramos que hay que promover la producción de textos analíticos desde el punto de vista académico. Es esencial realizar trabajos críticos argumentativos que recurran a la teoría y a la historia del arte, pero que también busquen sustento en la historia, en la filosofía, en la psicología, y en las ciencias políticas y sociales.

En primera instancia, sería conveniente llevar a cabo análisis iconológicos e iconográficos formales de –por lo menos– los cuadros que se conservan de las tres grandes series que constituyen el núcleo del legado que Guayasamín dejó al mundo.

Además, nos parece procedente desarrollar estudios acerca de su producción escultórica. Si bien nosotros nos concentramos en su faceta de pintor, Guayasamín también fue escultor. A lo largo del proceso que emprendimos para hacer posible este trabajo, constatamos que existen muy pocas menciones sobre el trabajo que realizó en ese ámbito.

Por otra parte, sería interesante investigar cómo fue la relación de Oswaldo Guayasamín con la clase gobernante ecuatoriana a lo largo de su carrera, en particular durante las dictaduras, pues se conoce su posición en contra de los gobiernos tiránicos de diversas naciones, particularmente de América Latina; sin embargo, en sus discursos y entrevistas no hallamos ninguna crítica que hiciera referencia a la situación de su propio país. La única información que encontramos al respecto es aquella que asegura que en 1963 fue encarcelado por oponerse a la dictadura militar, pero –como ya dijimos en los capítulos

I y II– no logramos confirmar ni ampliar dicha información. Pensamos que es importante constatar su veracidad o falsedad.

También consideramos sumamente importante emprender una revisión rigurosa de las obras que son consideradas partes de *Huacayñán*, *La Edad de la Ira* y *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, pues en el capítulo I hicimos ver que algunas piezas consignadas dentro de algunas de estas series a través del sitio de internet de la Capilla del Hombre no encajan dentro del período temporal en el que supuestamente fueron producidos dichos conjuntos.

De igual manera, sería conveniente indagar el paradero de las piezas inaccesibles de *Huacayñán*, *La Edad de la Ira* y *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*. Aunque sin duda es una tarea difícil, sería muy significativo identificar quiénes saquearon esas series volviéndolas inexistentes, pues hoy sólo pueden encontrarse piezas despojadas de su naturaleza serial. Esa investigación podría ir encaminada hacia una historia de la fragmentación de las colecciones de arte en América Latina.

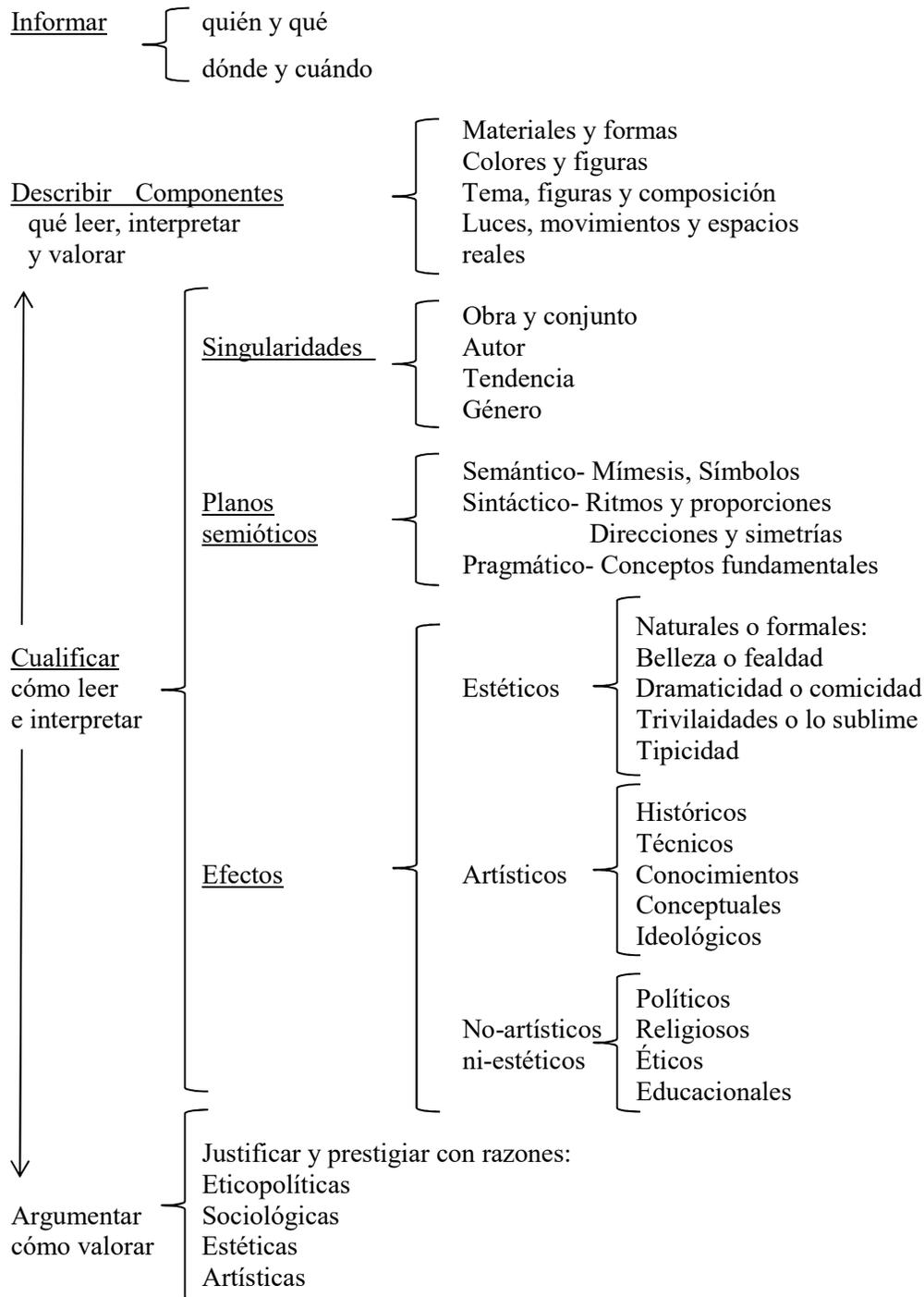
Asimismo, nos parece viable la realización de estudios comparativos que examinen la obra de Guayasamín al lado de la de otros artistas expresionistas latinoamericanos, o bien junto a otros representantes del indigenismo, etcétera.

Finalmente, reiteramos lo dicho a lo largo de los capítulos II, III y IV: es necesario reflexionar acerca de la función de la crítica de arte, de manera particular en América Latina, pues ésta parece estar desvirtuada y poco definida. Ahora bien, nuestras valoraciones se derivan de lo que hallamos dentro de las bibliotecas, pues ese fue uno de los límites que establecimos; creemos que los acervos hemerográficos seguramente resguardan material sumamente interesante, pues sin duda las páginas de los diarios y las revistas alojan otro tipo de crítica, que posiblemente haya sido publicada de manera casi inmediata a la inauguración de determinada exposición artística y, por lo tanto, estaría enfocada en lo sustancial de la obra expuesta. La pobreza que encontramos en la crítica de arte presente en los libros tal vez se deba a que la crítica propiamente dicha reside predominantemente en los periódicos.

El camino que hemos abierto desde la Ciudad de México con la intención de acercarnos a Oswaldo Guayasamín no está cerrado: habrá de seguir tomando forma, deberá encontrarse con las sendas construidas por otros interesados en el tema, para prestar oídos a otras voces, para mirar otras imágenes, para compartir nuestros hallazgos, y expresar con voz y letras aquello que la razón y la sensibilidad tienen que decir sobre el objeto de estudio que nos anima: Oswaldo Guayasamín Calero.

ANEXOS

Posibles acciones en el texto crítico²⁹⁰



²⁹⁰ Esquema elaborado por Juan Acha. Tomado de Juan Acha, *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*, México, Editorial Trillas, 1992, p. 96.

Materias de lectura y análisis. Interpretación y valoración del texto crítico²⁹¹

1. Producción y producto
Normas académicas } Crítica de artistas

2. El crítico
Sus reacciones y sentimientos } Crítica poética

3. El productor
Cosmovisión e intencionalidades }

Crítica profesional

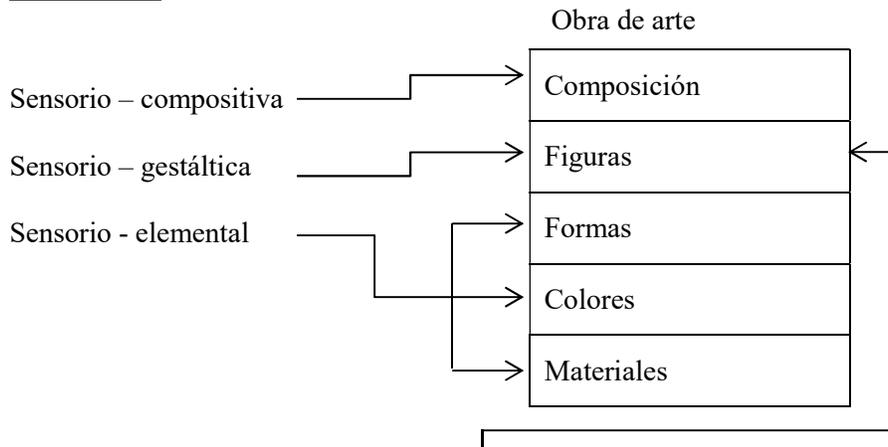
4. Psicología del productor
Biografismo
Psicoanálisis

5. Sociología
Vínculos sociales

6. Política
Tema e ideologías

7. Historia del arte
Ubicación histórica de la obra criticada

8. Formalismos



9. Contenido
Tema

10. Iconografía

11. Conceptos básicos del arte
Teoría

12. Consumo
Posibles efectos

13. Museografía
Modo de exhibición

14. Filosofía

²⁹¹ Esquema elaborado por Juan Acha. Tomado de Juan Acha, *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*, México, Editorial Trillas, 1992, p. 134.

**Lista de las publicaciones y comentaristas revisados durante
los capítulos II, III y IV, en orden de aparición²⁹²**

CAPÍTULO II

1. Benjamín Carrión, *et al.*, *Guayasamín*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968, México, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

- **Manuel Benjamín Carrión Mora** (1897-1979)
- **Miguel Ángel Asturias** (1899-1974)
- **Rafael Solana** (1915-1992)
- **Manuel Felipe Rugeles** (1903-1959)
- **Alexander Elliot** (1919-2015)
- **Renato Guttuso** (1911-1987)
- **José Camón Aznar** (1898-1979)
- **Luis González Robles** (1916-2003)
- **Raymond Cogniat** (1896-1977)
- **José María Moreno Galván** (1923-1981)
- **Darío Micacchi**

*Marta Traba Taín, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970*, México, Siglo XXI, 2005 [1ª ed. 1973]

- **Marta Traba Taín** (1930-1983)

2. José Camón Aznar, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973.

- **José Camón Aznar** (1898-1979)

²⁹² Esta lista contiene todos los recursos acerca de Guayasamín que encontramos en quince bibliotecas de la Ciudad de México y una relación de los comentaristas incluidos en cada publicación. Hay que aclarar que algunos escritos son difundidos en más de una edición, pero a lo largo de esta tesis sólo los analizamos una vez para evitar ser repetitivos, y en las ocasiones subsiguientes sólo hicimos la mención de que tal o cual comentario fue retomado. Sin embargo, en esta lista nos despreocupamos de la reiteración y entregamos la relación completa de comentaristas; es decir, que si un autor aparece en cinco libros con el mismo texto, entonces aparecerá cinco veces en esta lista, aunque en el desarrollo de la tesis sólo lo analizamos una vez. Es el caso, por ejemplo, de Pablo Neruda, cuyo escrito «Entrada a Guayasamín» figura en 19% de los materiales estudiados.

3. Fernando Gamboa, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín. La Edad de la Ira*, Museo de Arte Moderno, del 20 de febrero al 20 abril 1975, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.

- **Fernando Gamboa** (1909-1990)
- **José María Moreno Galván** (1923-1981)
- **Alexander Elliot** (1919-2015)
- **Luis González Robles** (1916-2003)
- **Jacques Lassaigne** (1911-1983)
- **Ronnie Muñoz Martineaux**

4. José María Arguedas, «Qué Guayasamín» en José María Arguedas, *Temblar / El sueño del pongo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p.25.

- **José María Arguedas** (1911-1969)

5. Jacques Lassaigne, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977.

- **Pablo Neruda** (1904-1973)
- **Alexander Elliot** (1919-2015)
- **Claude Sabsay**
- **Jacques Lassaigne** (1911-1983)
- **Leopoldo Zea Aguilar** (1912-2004)

6. Wilson Hallo, *75 Años de Pintura en el Ecuador*, Galería del Siglo 20, julio de 1977, Quito, Galería Siglo XX, 1977.

- **Wilson Hallo** (n.1939)

7. Ministerio de Relaciones Exteriores, *Guayasamín, retrospectiva*, Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1977.

- **Jorge Salvador Lara** (1926-2012)

8. Mario de la Torre y Rabasa (pról.), *AGPA (Actualidad Gráfica – Panorama Artístico 78)*, Galería del Club Industriales A.C., del 28 de noviembre al 8 de diciembre de 1978, Palacio de Bellas Artes, salas 6 y 7, del 10 de enero al 21 de febrero de 1979, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.

CAPÍTULO III

9. Fundación Guayasamín, *Guayasamín. Discurso en la Inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la defensa de los Derechos Humanos. Quito – 20 de agosto de 1980*, Quito, Fundación Guayasamín, 1980.

- **Oswaldo Guayasamín (1919-1999)**

10. Colección de 15 aguafuertes de Oswaldo Guayasamín en: *Original Graphics*, [1 portafolio], Ediciones Polígrafa, 1984.

11. Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.

- **Luis Yáñez-Barnuevo (n. 1943)**
- **Oswaldo Guayasamín (1919-1999)**

12. Oswaldo Guayasamín, «Latinoamérica frente al V Centenario» en *Nuestra América frente al V Centenario. Emancipación e identidad de América Latina (1942-1992)*, México, Editorial Joaquín Mortiz / Planeta, 1989, pp. 232-238.

- **Oswaldo Guayasamín (1919-1999)**

13. René Cardoso Segara (ed.), *II Bienal Internacional de Pintura*, Cuenca, II Bienal Internacional de Pintura, 1989.

- **Jacques Lassaigne (1911-1983)**
- **Régis Debray (n. 1940)**
- **Pablo Neruda (1904-1973)**

14. Fundación Guayasamín, *Guayasamín*, Musée du Luxembourg, del 16 de junio al 14 de julio de 1992, París, Departement des Affaires Internationales / Fundación Guayasamín / Air France, 1992.

- **François Mitterrand (1916-1996)**
- **Rodrigo Borja (n.1935)**
- **Pablo Neruda (1904-1973)**
- **Miguel Ángel Asturias (1899-1974)**
- **Raymond Cogniat (1896-1977)**

- **Jacques Lassaigne** (1911-1983)
- **Oswaldo Guayasamín** (1919-1999)
- **Claude Demarigny**

15. Antonio Fernández Vilches, «Guayasamín y su visión del Nuevo Mundo», *Atenea* (No. 467), Enero-junio, 1993, pp. 237-243.

- **Antonio Fernández Vilches**

16. UNESCO, *Guayasamín*, Nuremberg, DA Verlag Das Audere, 1994.

- **Federico Mayor Zaragoza** (n.1934)
- **Oswaldo Guayasamín** (1919-1999)

17. Rodrigo González Torres (pról.), *Guayasamín Viña 94*, Centro Cultural de Viña del Mar, del 4 al 28 de febrero de 1994, Viña del Mar, La Nación, 1994.

- **Rodrigo González Torres** (n.1941)
- **Pablo Neruda** (1904-1973)
- **Jorge Enrique Adoum** (1926-2009)
- **Oswaldo Guayasamín** (1919-1999)

18. Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997.

- **José Mellado Benavente** (n.1958)
- **José Marín-Medina** (n.1939)
- **Oswaldo Guayasamín** (1919-1999)

19. Gary Nader fine art, *Latin American and Caribbean Masters*, Miami, Gary Nader Editions, 1997.

20. Christie's International, *The Latin American Sale. Important Painting, Drawings and Sculpture*, 28 y 29 de mayo de 1998, Nueva York, Christie's, 1998.

CAPÍTULO IV

21. Jorge Reynoso, *et al.* (textos), *Nueve grandes de Iberoamérica*, Museo Dolores Olmedo Patiño, noviembre de 1999, México, Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), 1999.

22. Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000.

- **Federico Mayor Zaragoza** (n.1934)
- **Manuel Castillejos Gorraiz** (1930-2016)
- **Pedro Jorge Vera** (1914-1999)
- **Luis María Anson** (n.1935)
- **Jorge Enrique Adoum** (1926-2009)
- **Víctor Delfín** (n.1927)
- **Luis Hurtado**
- **Héctor Pablo Agosti** (1911-1984)
- **Jeanine Barón**
- **François Miterrand** (1916-1996)

23. Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.

- **Alfredo Vera** (n.1935)
- **Koichiro Matsuura** (n. 1937)
- **Gustavo Noboa Bejarano** (n.1937)
- **Edgar Morín** (n.1921)
- **Luc Ferry** (n.1951)
- **Gustavo López Ospina**
- **Federico Mayor Zaragoza** (n.1934)
- **Fidel Castro Ruz** (1926-2016)
- **Germán Arciniegas** (1900-1999)
- **Handel Guayasamín** (n.1951)
- **Diego Robalino**
- **Román y Luis León M. y Eduardo Segovia**
- **Braulio Guaman**
- **Rigoberta Menchú Tum** (n.1959)

- **Juan Ramón Jiménez** (1881-1958)

24. Jorge Enrique Adoum, *et al.* (textos), *Guayasamín*, Museo de la Ciudad, Valencia, del 26 de junio al 31 de agosto de 2003, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.

- **Francisco Camps Ortiz** (n.1962)
- **Rita Barberá Nolla** (1948-2016)
- **Esteban González Pons** (n.1964)
- **Consuelo Císcar Casabán** (n.1945)
- **Francisco Carrión Mena** (n.1953)
- **Francisco Puchol-Quixal**
- **Alberto Cortez** (n.1940)
- **Jorge Enrique Adoum** (1926-2009)
- **Víctor Delfín** (n.1927)
- **Héctor Pablo Agosti** (1911-1984)
- **Jeanine Barón**
- **José Marín-Medina** (n.1939)
- **Oswaldo Guayasamín** (1919-1999)

25. Oswaldo Guayasamín,, *América: mi hermano, mi sangre: Un canto latinoamericano de dolor y resistencia*, Melbourne, Ocean Press, 2006.

- **Rachel Kirby y Alexandra Keeble**
- **Alfredo Vera** (n.1935)
- **Pablo Neruda** (1904-1973)

26. Carlos A. Jáuregui, «Huacayñán (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 107-139.

- **Carlos A. Jáuregui**

OTRAS PUBLICACIONES

* Carlos A. Jáuregui; Edward Fischer, y Joseph S. Mella, «Furia y redención, el arte de Oswaldo Guayasamín», 2008. En línea. Disponible en DE: <<http://www.molaa.org/MediaRoomFiles/Of%20Rage%20and%20Redemption%20Spanish%20Version.pdf>>. Consultado el 29 de Mayo de 2018.

- **Carlos A. Jáuregui**
- **Edward Fischer**
- **Joseph S. Mella**

* Carlos A. Jáuregui, «Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión y los monstruos de la razón mestiza (a propósito de los 60 años de Huacayñán (1952-1953))», 2014. En línea. Disponible en DE: <http://www.academia.edu/10798272/Oswaldo_Guayasam%C3%ADn_Benjam%C3%ADn_Carri%C3%B3n_y_los_monstruos_de_la_raz%C3%B3n_mestiza_A_prop%C3%B3sito_de_los_60_a%C3%B1os_de_Huacay%C3%B1%C3%A1n_1952-1953_>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

- **Carlos A. Jáuregui**

* Jorge Enrique Adoum, *Guayasamín. El hombre, la obra, la crítica*, Nuremberg, DA Verlag Das Audere, 1998.

- **Jorge Enrique Adoum**

* Angélica Ordoñez Charpentier, *¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín. La construcción social de las “razas” en el Ecuador. Un estudio de caso*, trabajo de grado, Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO Sede Ecuador, Quito, 2000. En línea. Disponible en DE: <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/634#.WJfxBIWcFy0>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

- **Angélica Ordoñez Charpentier**

Lista de imágenes, en orden de aparición²⁹³

1. Oswaldo Guayasamín, *Playa Girón*, serie *La Edad de la Ira*, óleo sobre tela, 246 x 123 cm.
Fuente: Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988. | Portada
2. Oswaldo Guayasamín. Fuente: UNESCO, *Guayasamín*, Nuremberg, DA Verlag Das Audere, 1994.
| Portada interior, p. 3
3. Oswaldo Guayasamín, *Cactus*, óleo sobre tela, 140 x 75 cm. Fuente:
<<http://www.capilladelhombre.com/index.php/obra/paisajes-y-flores/227-cactus>> | P. 9
4. Oswaldo Guayasamín, *La familia*, 1957, acrílico sobre acrílico, Capilla del hombre, Quito, Ecuador. Fuente: <<http://www.capilladelhombre.com/index.php/obra/murales-y-monumentos/132-la-familia>> | P. 23
5. Oswaldo Guayasamín, *Retrato de mi Padre (Miguel Guayasamín)*, 1943, óleo sobre tela, 92 x 65 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/retrados/177-retrato-de-mi-padre-miguel-guayasamin-1943>> | P. 26
6. Oswaldo Guayasamín y Maruja Monteverde. Fuente:
<<http://capilladelhombre.com/index.php/oswaldo-guayasamin/biografia>> | P. 33
7. Oswaldo Guayasamín, *Los niños muertos*, 1942, óleo sobre tela, 98 x 138 cm.
Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/primera-epoca/65-los-ninos-muertos>> | P. 35

²⁹³ Esta lista presenta información sobre el autor, título, año, medidas, técnica y fuente de las imágenes que ilustran esta tesis. Si en algunos casos no figura la información completa se debe a que no la hallamos en los sitios consultados. Por otra parte, hay algunas imágenes que aparecen en más de una fuente, pero los datos que éstas proporcionan sobre aquellas no siempre coinciden. La información que reproducimos es la que acompaña a la imagen correspondiente en las fuentes que aquí citamos. Las imágenes de internet fueron obtenidas durante el último bimestre de 2018.

8. Oswaldo Guayasamín *El Incario y la Conquista*, 1948, fresco, 855 x 520 cm, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/murales-y-monumentos/125-el-incario-y-la-conquista-1948Z>> | P. 39
9. Oswaldo Guayasamín, *La Vieja*, 1941, óleo sobre tela, 91 x 50 cm, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito. Fuente: Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/217-la-vieja-1941>> | P. 44
10. Oswaldo Guayasamín, *Las beatas*, 1941, laca sintética sobre tela, 109 x 73 cm. Fuente: <<http://www.capilladelhombre.com/images/k2/huacaynan/7%20las-beatas.jpg>> | P. 44
11. Oswaldo Guayasamín, *Madre y niño*, 1945-51, Tema Indio de la serie *Huacayñán*, encáustica sobre partilin, 80 x 70 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/216-madre-y-nino-1945-51>> | P. 51
12. Oswaldo Guayasamín, *Cartuchos*, Tema Indio de la serie *Huacayñán*, óleo sobre tela, 72.6 x 61 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/215-cartuchos>> | P. 51
13. Oswaldo Guayasamín, *Niña negra*, Tema Negro de la serie *Huacayñán*, 1948, serigrafía, 100 x 70 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/75-nina-negra-1948>> | P. 52
14. Oswaldo Guayasamín, *Ángel negro*, Tema Negro de la serie *Huacayñán*, 1946, encáustica sobre papel, 60 x 50 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/196-angel-negro-1946>> | P. 52
15. Oswaldo Guayasamín, *La Marimba*, Tema Negro de la serie *Huacayñán*, óleo sobre tela, 96 x 136 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/83-la-marimba>> | P. 52
16. Oswaldo Guayasamín, *Desnudo*, Tema Negro de la serie *Huacayñán*, 1945-51, encáustica sobre papel, 75 x 51 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/76-desnudo-1945-1951>> | P. 52

17. Oswaldo Guayasamín, *La Danza*, Tema Negro de la serie *Huacayñán*, 1951, óleo sobre tela, 120 x 75 cm. Fuente: Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003. | P. 53
18. Oswaldo Guayasamín, *La Tunda*, Tema Negro de la serie *Huacayñán*, 1946, óleo sobre tela, 69 x 101 cm. Fuente: Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003. *Guayasamín* | P. 53
19. Oswaldo Guayasamín, *Procesión*, Tema Mestizo de la serie *Huacayñán*, 1945, óleo sobre tela, 53 x 69 cm. Fuente: Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003. | P. 55
20. Oswaldo Guayasamín, *Niña llorando*, Tema Mestizo de la serie *Huacayñán*, óleo sobre tela, 110 x 70 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/85-nina-llorando>> | P. 55
21. Oswaldo Guayasamín, *Prisionero*, Tema Mestizo de la serie *Huacayñán*, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/197-prisionero-1949>> | P. 55
22. Oswaldo Guayasamín, *Cansancio*, Tema Mestizo de la serie *Huacayñán*, óleo sobre tela, 114 x 84 cm. Fuente: Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003. | P. 55
23. Oswaldo Guayasamín, *Ecuador*, mural movable de la serie *Huacayñán*, 1951, óleo sobre madera, 225 x 75 cm. <Fuente: https://news.vanderbilt.edu/files/Oswaldo_Guayasamin_exhibit.jpg> | P. 57
24. Oswaldo Guayasamín, *Benjamín Carrión Mora*, retrato de la serie *Huacayñán*, 1950, óleo sobre tela, 60 x 51 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/retrados/191-benjamin-carrion-mora>> | P. 58

25. Oswaldo Guayasamín, *Autorretrato*, serie *Huacayñán*, 1950, óleo sobre tela, 93 x 66 cm.
Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/retrados/176-autorretrato-1950>> | P. 58
26. Oswaldo Guayasamín, *Ataúd blanco*, Tema Indio de la serie *Huacayñán*, óleo sobre lámina de plata, 96 x 138 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan/84-ataud-blanco>> | P. 62
27. Oswaldo Guayasamín y Luce DePerón con sus hijas Shirma, Dayuma y Yanara. Fuente: <<http://www.lucedeperon.com/#/bio>> | P. 64
28. Oswaldo Guayasamín, serie *La espera - La Edad de la Ira*, óleo sobre tela, 200 x 100 cm c/u.
Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/87-la-espera>> | P. 68
29. Oswaldo Guayasamín, serie *Mujeres llorando - La Edad de la Ira*, óleo sobre tela, 145 x 75 c/u.
Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/88-mujeres-llorando-i-vii>> | P. 68
30. Oswaldo Guayasamín, *Playa Girón*, serie *La Edad de la Ira*, óleo sobre tela, 125 x 246 cm.
Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/93-playa-giron>> | P. 68
31. Oswaldo Guayasamín, *Homenaje a Tania*, serie *La Edad de la Ira*, óleo sobre tela, 135 x 95 cm c/u. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/97-homenaje-a-tania-i-ii-y-iii>> | P. 69
32. Oswaldo Guayasamín, *Niñas llorando*, serie *La Edad de la Ira*, acrílico con polvo de mármol sobre madera, 170 x 130 cm c/u. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/186-ninas-llorando-i-ii-y-iii-1977>> | P. 69
33. Oswaldo Guayasamín, *Ríos de sangre*, serie *La Edad de la Ira*, 1986, óleo sobre tela, 137 x 187 cm c/u. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/199-el-rio-de-la-sangre-i-ii-y-iii-1986>> | P. 69

34. Oswaldo Guayasamín, *Cabeza de napalm*, serie *La Edad de la Ira*, 1973, óleo sobre tela, 122 x 122 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/94-lagrimas-de-sangre>> | P. 70
35. Oswaldo Guayasamín, *Madre de la India*, serie *La Edad de la Ira*, óleo sobre tela, 300 x 150 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/89-cabeza-de-napalm>> | P. 70
36. Oswaldo Guayasamín, Mural movable *Los mutilados*, serie *La Edad de la Ira*, 1976, óleo sobre tela, 290 x 435 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/91-los-mutilados-1976>> | P. 70
37. Oswaldo Guayasamín, Mural movable *Mi Lai o Lídice*, serie *La Edad de la Ira*, 1976-1977, acrílico sobre madera, 120 x 200 cm c/u. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/198-mi-lai-o-lidice-i-ii-y-iii-1976-1977>> | P. 70
38. Oswaldo Guayasamín, serie *Las manos - La Edad de la Ira*, óleo sobre tela, 122 x 122 cm c/u. Fuente: <<http://www.guayasamin.org/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/95-serie-de-las-manos>> | P. 71
39. Oswaldo Guayasamín, *El cura*, serie *Los culpables – La Edad de la Ira*, acrílico sobre tela, 139 x 101 cm. Fuente: Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988. | P. 71
40. Oswaldo Guayasamín, *El macuto*, serie *Los culpables – La Edad de la Ira*, acrílico sobre tela, 139 x 101 cm. Fuente: Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988. | P. 71
41. Oswaldo Guayasamín, *El presidente*, serie *Los culpables – La Edad de la Ira*, acrílico sobre tela, 139 x 101 cm. Fuente: Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988. | P. 71

42. Oswaldo Guayasamín, *El gamonal*, serie *Los culpables – La Edad de la Ira*, acrílico sobre tela, 139 x 101 cm. Fuente: Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988. | P. 71
43. Oswaldo Guayasamín, *Lágrimas de sangre*, serie *La Edad de la Ira*, 1973, óleo sobre tela, 220 x 110 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/94-lagrimas-de-sangre>> | P. 73
44. Oswaldo Guayasamín, *Los mellizos*, 1941, óleo sobre tela, 125 x 90 cm. Fuente: Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988. | P. 77
45. Oswaldo Guayasamín, *Madre y niño*, 1942, óleo sobre tela, 105 x 66 cm. Fuente: Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988. | P. 77
46. Oswaldo Guayasamín, *El hijuelo*, 1942, óleo sobre tela. Fuente: Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988. | P. 78
47. Oswaldo Guayasamín, *Origen*, 1951, óleo sobre tela, 123 x 82 cm. Fuente: Oswaldo Guayasamín, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988. | P. 78
48. Oswaldo Guayasamín, *Maternidad*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, 1987, óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/219-maternidad-1987>> | P. 80
49. Oswaldo Guayasamín, *Ternura*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, 1988. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/221-ternura-1988>> | P. 80

50. Oswaldo Guayasamín, *Madre y niño*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, 1989, óleo sobre tela, 135 x 100 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/105-madre-y-nino>> | P. 81
51. Oswaldo Guayasamín, *La Ternura – Rojo Cayena*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, óleo sobre tela, 140 x 70 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/106-la-ternura-rojo-cayena>> | P. 81
52. Oswaldo Guayasamín, *Madre y niño – Fondo rojo*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, óleo sobre tela. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/108-madre-y-nino-fondo-rojo>> | P. 81
53. Oswaldo Guayasamín, *El abrazo*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/109-el-abrazo>> | P. 81
54. Oswaldo Guayasamín, *Madre y niño – Marrón*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, 1982, óleo sobre tela, 105 x 176 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/104-madre-y-nino-marron>> | P. 81
55. Oswaldo Guayasamín, *Madre y niño*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, 1989, acuarela y lápices de colores sobre cartulina, 56.5 x 76.5 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/202-madre-y-nino-1989-ii>> | P. 82
56. Oswaldo Guayasamín, *Maternidad*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, 1990, acuarela y lápices de colores sobre cartulina, 50 x 70 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/201-maternidad-1990>> | P. 82
57. Oswaldo Guayasamín, *Amor #3*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, 1990, Serigrafía, 56.5 x 76.5 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/220-amor-3-1990>> | P. 82

58. Oswaldo Guayasamín, *Abrazo*, serie *Mientras Viva Siempre Te Recuerdo*, 1999, acuatinta sobre cartulina, 45 x 45 cm. Fuente: <<http://capilladelhombre.com/index.php/obra/la-ternura/218-abrazo-1999>> | P. 82
59. Oswaldo Guayasamín, *Retrato a Fidel*, 1961, óleo sobre tela. Fuente: <<http://espina-roja.blogspot.com/2016/12/retrato-de-fidel-castro-de-oswaldo.html>> | P. 89
60. Oswaldo Guayasamín, *Retrato a Fidel*, 1981, óleo sobre tela. Fuente: <http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n536_08/536_24.html> | P. 89
61. Oswaldo Guayasamín, *Retrato a Fidel*, 1986, óleo sobre tela. Fuente: <http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n536_08/536_24.html> | P. 89
62. Oswaldo Guayasamín, *Retrato a Fidel*, 1996, óleo sobre tela. Fuente: <http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n536_08/536_24.html> | P. 89
63. *Árbol de la Vida*. Fuente: <http://www.capilladelhombre.com/index.php/museos/casa-museo/arbol-de-la-vida> | P. 92
64. Oswaldo Guayasamín, *Dientes y Lágrimas*, 1974, acrílico sobre madera, 220 x 546 cm. Fuente: <<http://www.capilladelhombre.com/index.php/obra/murales-y-monumentos/210-dientes-y-lagrimas-1974>> | P. 95
65. Figura 1. Representación de las publicaciones referentes a Oswaldo Guayasamín disponibles en los acervos bibliográficos de la Ciudad de México. Periodo temporal: 1968-1978. | P. 98
66. Oswaldo Guayasamín, *Madres y niños*, 1992, acrílico sobre acrílico, 600 x 480 cm. Edificio UNESCO, París, Francia. Fuente: <<http://www.capilladelhombre.com/index.php/obra/murales-y-monumentos/127-madres-y-ninos-1992>> | P. 137
67. Figura 2. Representación de las publicaciones referentes a Oswaldo Guayasamín disponibles en los acervos bibliográficos de la Ciudad de México. Periodo temporal: 1980-1998. | P. 140

68. Oswaldo Guayasamín, *Madre y niño*, 1992, acrílico sobre planchas de acrílico, 290 x 520 cm.

Parlamento Andino, São Paulo, Brasil. Fuente:

<<http://www.capilladelhombre.com/index.php/obra/murales-y-monumentos/126-madre-y-nino-1992>> | P. 173

69. Figura 3. Representación de las publicaciones referentes a Oswaldo Guayasamín disponibles en los acervos bibliográficos de la Ciudad de México. Periodo temporal: 1999-2014. | P. 176

70. Oswaldo Guayasamín, *El Toro y el Cóndor*, 1998, acrílico sobre planchas de acrílico, 200 x 300 cm. Capilla del hombre, Quito, Ecuador. Fuente:

<<http://www.capilladelhombre.com/index.php/obra/murales-y-monumentos/129-el-toro-y-el-condor-1998>> | P. 207

FUENTES CONSULTADAS

FUENTES CONSULTADAS

LIBROS

Libros sobre vida, obra y pensamiento de Oswaldo Guayasamín

- Adoum, Jorge Enrique, *Guayasamín. El hombre, la obra, la crítica*, Nuremberg, DA Verlag Das Audere, 1998.
- Arguedas, José María, «Qué Guayasamín» en José María Arguedas, *Temblar / El sueño del pongo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 23-26.
- Camón Aznar, José, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973.
- Fundación Guayasamín, *Guayasamín. Discurso en la Inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la defensa de los Derechos Humanos. Quito – 20 de agosto de 1980*, Quito, Fundación Guayasamín, 1980.
- Fundación Guayasamín, *La Capilla del hombre, cómo se construyó el sueño de Guayasamín*, Quito, Fundación Guayasamín / Banco Central de Ecuador, 2003.
- Guayasamín, Oswaldo, *El tiempo que me ha tocado vivir*, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana: Sociedad Quinto Centenario / Fundación Guayasamín, 1988.
- Guayasamín, Oswaldo, «Latinoamérica frente al V Centenario» en *Nuestra América frente al V Centenario. Emancipación e identidad de América Latina (1942-1992)*, México, Editorial Joaquín Mortiz / Planeta, 1989, pp. 232-238.
- Guayasamín, Oswaldo, *América: mi hermano, mi sangre: Un canto latinoamericano de dolor y resistencia*, Melbourne, Ocean Press, 2006.
- Jáuregui, Carlos A., «Huacayñán (1952-1953), la in(ex)clusión biopolítica» en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 107-139.
- Lassaigne, Jacques, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín*, Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., 1977.
- UNESCO, *Guayasamín*, Nuremberg, DA Verlag Das Audere, 1994.

Catálogos de exposiciones individuales o colectivas de la obra de Oswaldo Guayasamín

- Adoum, Jorge Enrique, *et al.* (textos), *Guayasamín*, Museo de la Ciudad, Valencia, del 26 de junio al 31 de agosto de 2003, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
- Cardoso Segara, René (ed.), *II Bienal Internacional de Pintura*, Cuenca, II Bienal Internacional de Pintura, 1989.
- Carrión, Benjamín, *et al.*, *Guayasamín*, Palacio de Bellas Artes, México D.F., del 2 de febrero al 2 de marzo de 1968, México, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- Gamboa, Fernando, *et al.*, *Oswaldo Guayasamín. La Edad de la Ira*, Museo de Arte Moderno, del 20 de febrero al 20 abril 1975, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975.
- Gary Nader fine art, *Latin American and Caribbean Masters*, Miami, Gary Nader Editions, 1997.
- González Torres, Rodrigo (pról.), *Guayasamín Viña 94*, Centro Cultural de Viña del Mar, del 4 al 28 de febrero de 1994, Viña del Mar, La Nación, 1994.
- Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura (ed.), *Guayasamín*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, 1997.
- Fundación Guayasamín, *Guayasamín*, Musée du Luxembourg, del 16 de junio al 14 de julio de 1992, París, Departement des Affaires Internationales / Fundación Guayasamín / Air France, 1992.
- Hallo, Wilson, *75 Años de Pintura en el Ecuador*, Galería del Siglo 20, julio de 1977, Quito, Galería Siglo XX, 1977.
- Lassaigne, Jacques, *et al.*, *Guayasamín. 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 14 de outubro a 10 de dezembro de 1989*, São Paulo, Varig / Sulamerica Seguros / Fundación Guayasamín, 1989.
- Ministerio de Relaciones Exteriores, *Guayasamín, retrospectiva*, Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1977.
- Reynoso, Jorge, *et al.* (textos), *Nueve grandes de Iberoamérica*, Museo Dolores Olmedo Patiño, noviembre de 1999, México, Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), 1999.
- Torre y Rabasa, Mario de la (pról.), *AGPA (Actualidad Gráfica – Panorama Artístico 78)*, Galería del Club Industriales A.C., del 28 de noviembre al 8 de diciembre de 1978, Palacio de Bellas Artes, salas 6 y 7, del 10 de enero al 21 de febrero de 1979, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978.
- Varios, *Guayasamín: la obra*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2000.

Catálogos de grabados

- Colección de 15 aguafuertes de Oswaldo Guayasamín en: *Original Graphics*, [1 portafolio], Ediciones Polígrafa, 1984.

Catálogos de subastas de arte latinoamericano

- Christie's International, *The Latin American Sale. Important Painting, Drawings and Sculpture*, 28 y 29 de mayo de 1998, Nueva York, Christie's, 1998.

Libros sobre teoría, historia o crítica del Arte

- Acha, Juan, *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*, México, Editorial Trillas, 1992.
- Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1994.
- Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1950.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Cromos S.A., 1988.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Traba Taín, Marta, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería Central, 1961.
- Traba Taín, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970*, México, Siglo XXI, 2005 [1ª ed. 1973]
- Traba Taín, Marta, *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington D.C., Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

Libros sobre Ecuador

- Albuja, Rosa y Azucena Felicita (comps.), *Pensamiento indigenista del Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988.
- Benites Vinuesa, Leopoldo., *Ecuador: drama y paradoja*, México, FCE, 1950.

- Guedan, Manuel y Caridad Plaza, *Autorretrato del Ecuador*, Madrid, Editorial DYKINSON, S.L., 2008.
- Grijalba, Juan Carlos y Michael Handelsman (eds.), *De Atahualpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, Quito, Museo de la Ciudad; Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2014.
- Pareja y Díez Canseco, Alfredo, *Breve historia del Ecuador*, México, SEP, 1946.
- Pareja y Díez Canseco, Alfredo, *Ecuador: la República de 1830 a nuestros días*, Quito, Editorial Universitaria, 1979.
- Salvador Lara, Jorge, *Breve Historia Contemporánea del Ecuador*, México, FCE, 1994.
- SENPLADES, *¿De dónde viene el Ecuador del Buen Vivir?*, Módulo 1, Quito, SENPLADES, 2015.
- Valdano Morejón, Juan, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra Editorial, 2005.

Diccionarios

- Rodríguez Castelo, Hernán, *Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1992.
- Vargas Llosa, Mario, *Diccionario del amante de América Latina*, Barcelona, Ediciones Paidós América, S.A., 2006.

ARTÍCULOS

Artículos sobre Oswaldo Guayasamín en revistas

- Fernández Vilches, Antonio, «Guayasamín y su visión del Nuevo Mundo», *Atenea* (No. 467), Enero-junio, 1993, pp. 237-243.

Artículos sobre arte latinoamericano en revistas

- Acha, Juan, «Por una nueva problemática artística en Latinoamérica», *Artes Visuales* (No.1), Invierno 1973. pp. 4-6.

MEDIOS ELECTRÓNICOS

Páginas electrónicas dedicadas a Oswaldo Guayasamín

- <http://www.capilladelhombre.com>
- <http://www.guayasamin.org>

Trabajos de grado sobre Oswaldo Guayasamín

- Ordoñez Charpentier, Angélica, *¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín. La construcción social de las “razas” en el Ecuador. Un estudio de caso*, trabajo de grado, Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO Sede Ecuador, Quito, 2000. En línea. Disponible en DE: <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/634#.WJfxBIWcFy0>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Rosado Valencia, Erika Juliana, *Construyendo la “Pequeña Nación”: El Discurso Cultural de Benjamín Carrión y su Influencia sobre las Artes Plásticas (1941-1957)*, trabajo de grado, Licenciatura en Artes Liberales, Universidad San Francisco de Quito (USFQ), Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades Quito, 2016. En línea. Disponible en DE: <<http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/6121/1/128817.pdf>> Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Artículos en internet

- Chávarri, Raúl, «El tiempo iracundo de Oswaldo Guayasamín» en *Cuatro notas sobre arte*, pp. 317 y 318. En línea. Disponible en DE: <<http://studylib.es/doc/4699758/pdf-cuatro-notas-sobre-arte---ra%C3%BA1-ch%C3%A1varri-leer-obra>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Díaz, Estrella, «Fidel x Guayasamín», *La Jiribilla*, [Año X] 13 al 19 de agosto de 2011. En línea. Disponible en DE: <http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n536_08/536_24.html>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

- Mariana Fossatti, «El arte como arte y el arte como mercancía», 2011. En línea. Disponible en DE: <https://www.articaonline.com/2011/06/el-arte-como-arte-y-el-arte-como-mercancia/>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Jáuregui, Carlos A., «Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión y los monstruos de la razón mestiza (a propósito de los 60 años de Huacayñán (1952-1953))», 2014. En línea. Disponible en DE: http://www.academia.edu/10798272/Oswaldo_Guayasam%C3%ADn_Benjam%C3%ADn_Carri%C3%B3n_y_los_monstruos_de_la_raz%C3%B3n_mestiza_A_prop%C3%B3sito_de_los_60_a%C3%B1os_de_Huacay%C3%B1%C3%A1n_1952-1953_. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Jáuregui, Carlos A.; Edward Fischer, y Joseph S. Mella, «Furia y redención, el arte de Oswaldo Guayasamín», 2008. En línea. Disponible en DE: <http://www.molaa.org/MediaRoomFiles/Of%20Rage%20and%20Redemption%20Spanish%20Version.pdf>. Consultado el 29 de Mayo de 2018.
- Moreano, Alejandro, «De la Edad de la ira a Mientras viva siempre te recuerdo: ¿culminación o ruptura?», *Kipus: revista andina de letras*, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, No. 11, primer semestre de 2000, pp. 3-20. En línea. Disponible en DE: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1613/1/RK-11-Homenaje.pdf>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Perea Anda, Mónica, «Oswaldo Guayasamín. Del vientre de la huaca, al hueso: La permanencia», *ESCENA. Revista de las artes*. Vol. 75, No. 1, 2015, pp. 97-108. En línea. Disponible en DE: <https://es.scribd.com/document/280024083/Oswaldo-Guayasamin-Del-vientre-de-la-huaca-al-hueso-La-permanencia>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Pérez-Avilés, Christian y Martha Rizzo-González, «Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad», *Arte, Individuo y Sociedad*, No.28 (1), 2016 [aprobado en 2015], pp.139-154. En línea. Disponible en DE: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/47715/47977>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Entrevistas en internet

- Márquez, Gonzalo y Amparo Osorio, «Sueño de un nuevo renacimiento», Conversación con el artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999) publicada en el No. 8/9 de la revista

Común Presencia. En línea. Disponible en DE:
<<http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.mx/2006/11/oswaldo-guayasamn-entrevista.html>>.
Consultado el 14 de noviembre de 2018.

- Rodríguez, Rosa, «La voz plástica de América del Sur. Entrevista con Oswaldo Guayasamín». En línea. Disponible en DE:
<http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/articulos/126-suplemento-003octubre92/61-la-voz-plastica-de-america-del-sur-entrevista-con-oswaldo-guayasamin-de-rosa-rodriguez-kintto-lucas5>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

Videos en internet

- Alfredo “Che” Vera (prod.), «Oswaldo Guayasamín, homenaje póstumo - telesUR». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tbd2SdZActg>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert, «De cerca – Oswaldo Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=y8kHOAeYg70>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Culturas indómitas, «Oswaldo Guayasamín. “El artista del compromiso social»». Disponible en DE: <https://www.youtube.com/watch?v=FWv6T_qeWfw>. Consultado el 7 de enero de 2018.
- Granda, Lilian (Dir.), «La Capilla del Hombre», ARIG / Ambrosia Digital, Quito, 2000. Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=x6Zo2lgxrGA>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Nouvi Orizzonti Latini, «Guayasamín “El gladiador de la dignidad”». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=uOjaCDJ2bUs>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Paco Salvador Moral, «Vivencias Fundación Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=99jA8swZazU>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

- Robinson Robles, «Guayasamín, de la doctrina Huacayñán, al dogma de la ternura». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXiPnzhM1s>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

- Videoplaza, «Profeta del Porvenir Abrazo de Fidel Castro a Guayasamín». Disponible en DE: <<https://www.youtube.com/watch?v=dAZNx3r5GYo>>. Consultado el 14 de noviembre de 2018.

VIDEOS

- Ehlers, Freddy (dir.), «Retrato de Guayasamín», [1 videocasete VHS, son., col. ½ plg.], Quito, La televisión, (Programa de televisión), sin fecha.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abela, Eduardo, 51
Acha, Juan, 15, 16, 18, 48, 61,
103, 104, 121, 122, 135, 217,
227, 228
Adoum, Jorge Enrique 13, 21, 25,
36, 39, 56, 88, 90, 91, 92, 164,
165, 166, 184, 197, 199, 204,
219
Agee, Philip, 101
Agosti, Héctor Pablo, 66, 67, 186,
187, 188, 199, 216
Albizu Campos, Pedro, 48
Alemán, Hugo, 90
Alfaro Siqueiros, David, 31, 106,
197
Allende, Salvador, 73, 88, 109,
118, 120, 124
Almeida, Gilberto, 72, 110, 214
Andrade Faini, César, 41, 214
Anson, Luis María, 181, 182,
183, 195
Arciniegas, Germán, 195
Arguedas, José María, 13, 98,
117, 118, 119, 218
Astudillo, Gerardo, 41, 214
Asturias, Miguel Ángel, 13, 104,
126, 142, 156
Aute, Luis Eduardo, 86
Aylwin Azócar, Patricio, 163
Barberá Nolla, Rita, 197, 198
Barón, Jeanine, 36, 188, 189, 199
Batista, Fulgencio, 88
Benedetti, Mario, 160
Benítez, Gonzalo, 91
Bigaud, Wilson, 51
Bolívar, Simón, 151
Bonifaz, Neptalí, 34
Borbón y Borbón, Juan Carlos
Alfonso Víctor María de, 75,
182, 198
Borges, Jorge Luis, 142
Borja, Rodrigo, 14, 155, 156
Calero, Dolores, 27, 28, 30, 83,
165, 210
Camón Aznar, José, 14, 21, 36,
37, 38, 43, 44, 56, 63, 65, 98,
106, 112, 113, 114, 189, 216
Camps Ortiz, Francisco, 197, 198
Cardenal, Ernesto, 75, 185
Cardoza y Aragón, Luis, 18, 160
Carpentier, Alejo, 142
Carrera Andrade, Jorge, 90, 91
Carrión Mora, Manuel Benjamín,
41, 47, 57, 58, 60, 102, 103,
104, 106, 107, 112, 133, 201,
203
Carrión Mena, Francisco, 198,
199
Castillejos, Gorraiz, Manuel, 180
Castro Leal, Antonio, 38
Castro Ruz, Fidel, 14, 75, 87, 88,
89, 93, 118, 126, 128, 148,
176, 192, 193, 194
Cerutti, Horacio, 53, 56
Cézanne, Paul, 38, 168, 213
Chávez, Hugo, 87
Chiriboga, Ángel Isaac, 34
Cifuentes, Hugo, 72, 110, 129,
133
Císcar Casabán, Consuelo, 198
Cogniat, Raymond, 107, 108,
156, 215
Corredores, Zoila, 29
Cortázar, Julio, 142
Cortez, Alberto, 14, 86, 89, 199,
218
Criollo, Manuel, 86
Cruzi, Lucien, 126
Debray, Régis, 126, 151, 152,
153
Delfín, Víctor, 93, 185, 199, 218
Demarigny, Claude, 45, 79, 156,
157, 159, 215
DePerón, Luce, 63, 64, 85
Díaz, Zenaida, 89
Durán Arcentales, Guillermo, 74,
111, 132
Egas, Camilo, 31, 212
Eljuri Antón, Jorge, 43, 82
Elliot, Alexander, 106, 115, 119,
120, 121, 122, 219
Enríquez, Carlos, 51
Espinell, Segundo, 41, 214
Fernández Vilches, Antonio, 153,
158, 159, 160, 161, 216
Ferry, Luc, 191
Figari, Pedro, 51
Fischer, Edward F., 203
Fossatti, Mariana, 171
Franco de Benedictis, Piero
Antonio, 86
Franco, Francisco, 61, 62
Frank, Waldo, 48
Freire Larrea, Carlos, 34
Galecio, Galo, 41, 214
Gamboa, Fernando, 76, 114, 115,
219
García Márquez, Gabriel, 75
García Ponce, Juan, 18
Gilbert, Araceli, 71, 129
González Pons, Esteban, 198
González Robles, Luis, 107, 115,
117
González Torres, Rodrigo, 25, 29,
54, 164, 165, 188
González, Patricia, 86
Goya y Lucientes, Francisco José
de, 120, 126, 213
Grimaldi, Carolina, 75
Guaman, Braulio, 196
Guayasamín Corredores, José
Miguel, 25, 57, 83, 118
Guayasamín, Cristóbal, 34
Guayasamín, Dayuma, 63, 64
Guayasamín, Handel, 195
Guayasamín, Leonel, 37
Guayasamín, Pablo, 34, 76, 128
Guayasamín, Saskia, 34
Guayasamín, Shirma, 63, 64
Guayasamín, Verence, 27, 34
Guayasamín, Yanara, 63, 64
Guerrero, Alberto, 34
Guerrero, José Enrique, 41, 214
Guerrero, Pablo, 91
Guido, León, 86
Guimarães Rosa, João, 142
Gullar, Ferreira, 17
Guttuso, Renato, 14, 106
Hallo, Wilson, 31, 74, 101, 128,
129, 130, 132, 134, 216
Haya de la Torre, Víctor Raúl, 48
Heredia, Víctor, 86
Heryes, Helena, 64
Hualinga, Sabino, 86
Hurtado, Osvaldo, 134
Hyppolite, Héctor, 51
Icaza Coronel, Jorge, 31
Isella, César, 86
Jácome, Ramiro, 74
Jara, Víctor, 73
Jaramillo Alvarado, Pío, 30
Jáuregui, Carlos A., 40, 44, 45,
46, 47, 52, 56, 102, 201, 202,
203, 204, 216
Jiménez, Juan Ramón, 196
Juárez, Benito, 103
Kahlo, Frida, 178
Keeble, Alexandra, 200, 233
Kingman, Eduardo, 41, 128, 129,
214
Kirby, Raechel, 200
Lam, Wifredo, 51, 106, 178
Lassaigne, Jacques, 13, 36, 67,
76, 115, 116, 119, 120, 121,
122, 123, 124, 126, 130, 151,
152, 156
León M., Luis, 195, 196

León M., Román, 195, 196
 León, Pedro, 31, 41, 213
 Leoro Franco, Luis, 74, 111, 132
 López Ospina, Gustavo, 86, 191, 192
 López, Tannya, 86
 Maldonado, Estuardo, 72, 110, 197, 214
 Malo, Claudio, 26, 27, 50
 Mancheno Cajas, Carlos, 40
 Manjarrés, 34, 36, 37
 Marechal, Leopoldo, 142
 Mariátegui, José Carlos, 48
 Marín-Medina, José, 14, 28, 46, 50, 78, 167, 168, 199, 216
 Mártir, Pedro, 75, 158
 Matsuura, Koïchiro, 190, 219
 Matta, Roberto, 106, 178
 Mayor Zaragoza, Federico, 5, 161, 162, 178, 180, 192, 218
 Mella, Joseph S., 203
 Mellado Benavente, José, 167
 Mena Franco, Bolívar, 41, 214
 Menchú, Rigoberta, 83, 196
 Micacchi, Darío, 108, 215
 Miranda, Luis, 72
 Miró, Joan, 178
 Mitterrand, François, 14, 75, 153, 154, 155, 189
 Molinari, Luis, 71, 72, 214
 Monteverde, Maruja, 28, 33, 34, 64
 Morales, Armando, 178
 Moreano, Alejandro, 65, 66, 78
 Moreno Galván, José María, 108, 115, 215
 Moreno, Oswaldo, 214
 Morin, Edgar, 191
 Moscoso, Luis, 41, 214
 Muñoz Martineaux, Ronnie, 76, 115, 116, 117, 218
 Muriel, Guillermo, 72, 110, 129, 214
 Nader, Gary, 169
 Neruda, 13, 73, 118, 119, 120, 121, 126, 146, 151, 156, 164, 167, 179, 181, 185, 188, 196, 200
 Noboa Bejarano, Gustavo, 14, 87, 190, 191
 Ordoñez Charpentier, Angélica, 39, 49, 53, 204
 Orozco, José Clemente, 21, 38, 39, 120, 126, 128, 134, 178, 179, 197, 213
 Ortega y Gasset, José, 48
 Páez, Fito, 86
 Paredes, Diógenes, 41, 128, 129, 214
 Parra, Ángel, 86
 Parra, Isabel, 86
 Paz, Octavio, 18
 Pedrosa, Mario, 17
 Peña, Alberto, 51
 Pérez-Avilés, Christian, 177
 Plaza Lasso, Galo, 41, 42, 50
 Plaza, Alberto, 86
 Pollock, Jackson, 106
 Portinari, Cândido, 120
 Poveda Burbano, Alfredo, 74, 111, 132
 Proust, Marcel, 91
 Puchol-Quixal, Francisco, 197, 199
 Ramos, Samuel, 17, 19, 93
 Reagan, Ronald, 141
 Rendón Seminario, Manuel, 31, 41, 71, 213
 Ricaurte, León, 71, 129, 213
 Rivera, Diego, 120, 197
 Rizzo-González, Martha, 177
 Robalino, Diego, 195
 Rockefeller, Nelson, 38, 128
 Rodríguez Castelo, Hernán, 31, 41, 49, 63, 71, 74, 79, 86, 99, 101, 109, 110, 129, 133, 141, 144, 213
 Rodríguez Lara, Guillermo, 74, 109
 Rodríguez, Carlos, 41, 214
 Roldós, Jaime, 74, 109, 134
 Román, Nelson, 74, 142, 214
 Romero Brest, Jorge, 17
 Rugeles, Manuel Felipe, 13, 60, 105, 106, 216
 Ruiz Picasso, Pablo, 21, 49, 63, 111, 126, 128, 179, 213
 Rulfo, Juan, 142
 Sabato, Ernesto, 142
 Sabina, Joaquín, 86
 Sabsay, Claude, 119, 122, 123
 Salvador Lara, Jorge, 34, 41, 42, 109, 130, 131, 132
 Sánchez Vázquez, Adolfo, 19, 84
 Sánchez, Celia, 88
 Segovi, Eduardo, 195, 196
 Solana, Rafael, 105
 Sosa, Mercedes, 86
 Szyszlo, Fernando de, 178
 Tábara Zerna, Enrique, 72, 110, 214
 Tamayo, José Luis, 30
 Tamayo, Rufino, 120, 128, 178
 Tejada, Leonardo, 41, 214
 Theotokópoulos, Doménikos, "El Greco", 38, 168, 213
 Torre, Adrián de la, 91
 Traba Taín, Marta, 18, 50, 111, 112, 134, 216
 Valencia, Jaime, 90
 Vargas Llosa, Mario, 142, 151
 Varo, Remedios, 178
 Vasconcelos, José, 13, 48, 161, 203
 Velasco Ibarra, José María, 40, 50, 74, 102, 109
 Vera, Alfredo, 25, 28, 32, 34, 36, 107, 189, 200
 Vera, Pedro Jorge, 180, 181, 184
 Verdesoto Salgado, Raquel, 129
 Villacis, Aníbal, 72, 110, 129, 214
 Villafuerte, Juan, 74, 142, 214
 Volfin, Marie Claude, 126
 Yáñez-Barnuevo, Luis, 147, 148
 Yaulema, Miguel, 74, 142, 214
 Zea, Leopoldo, 13, 36, 67, 119, 124, 125, 126, 127, 153, 220
 Zúñiga, Hernán, 74, 142, 214