

## Oswaldo Guayasamín y la corporeidad de la Historia

■ MABEL MORAÑA, WASHINGTON UNIVERSITY

Si algo impresiona, sobre todas las cosas, en la obra de Oswaldo Guayasamín, es, sin lugar a dudas, la irreprimible corporeidad de sus figuras, donde lo espiritual, abstracto, universal, etéreo, de la esencia humana, encuentra definitivamente su forma, su irrenunciable materialidad. La Historia no adquiere, en sus cuadros, en sus dibujos, en su plástica, dimensión alegórica, ni la voz del artista llega a desorientarse en un bosque de símbolos. La Historia y sus múltiples, anónimos relatos es, en la obra de Guayasamín, carne abierta: cuerpo presente, cuerpo herido, cuerpo del delito. El artista compone sus figuras como quien gira un calidoscopio en el que se articulan brazos y piernas, manos y pies inmensos, ojos desmesuradamente abiertos, de cualidad onírica. Al mismo tiempo, en su obra el cuerpo es también naturaleza: las figuras exponen, ya que nada les queda, el esqueleto, las costillas, las rótulas y las clavículas. Las manos, brazos, piernas, revelan las falanges y las venas como si se tratara de nervaduras resacas o trozos áridos de la cordillera. Algo ceremonial, ritual y primordial recorre las figuras que aparecen siempre como sorprendidas en el punto más alto de la desesperación, la tristeza o el desconcierto existencial. La obra de Guayasamín es un martirologio, un memorial de agravios.



**Figure 11**  
Boceto para "El arrastre" / Sketch for "Dragged" (1940)



**Figure 12**  
Boceto para "El arrastre" / Sketch for "Dragged" (1940)

Podría afirmarse que en las pinturas de su etapa inicial, producidas casi desde la infancia, y particularmente, en las piezas de su primera serie, *Huacayñán* o *Camino del llanto* (1946–1951), elaboradas cuando el artista apenas sobrepasaba los veinte años, están ya contenidos todos los elementos que compondrán el universo atormentado y fulgurante de Oswaldo Guayasamín: los cuerpos avasallados por las múltiples agresiones del poder (la explotación, la miseria, la represión, el desamparo), los trazos duros de un pincel que corta como un puñal la tela para imponer a la mirada pública la imagen de las víctimas, la estructura de cuerpos que dejan ver los huesos debajo de la carne que huye, los ojos como cráteres vacíos y calientes. Combinando elementos de dos de sus más admirados artistas, Goya y el Greco, la oscuridad de espacios y de temas se combina en la obra de Guayasamín con la hiperbólica prolongación de la figura (los miembros desproporcionados, las manos que se salen de los nichos del arte buscando la conciencia del otro, la verticalidad que va de cielo a tierra sin rozar lo divino). Su trazo desafía todo perspectivismo resolviéndose en una geometría angulosa que fragmenta la imagen sin descomponerla del todo, dejándola sobrevivir en agonía,

buscando el dramatismo de los primeros planos que ubican en el centro al desplazado y agrandan su figura. Es revelada así la tensión casi incontenible entre interioridad y contexto, hombre y Poder, arte y política.

Sin embargo, la larga obra de Oswaldo Guayasamín, que ocupa más de la segunda mitad del siglo XX y que nos enfrenta, como Pablo Neruda reconoce, a una catástrofe social de dimensiones cósmicas, se ofrece como una exploración tenaz de un mundo que contiene, además, otros protagonistas: los brutales y corruptos políticos que componen la serie de cinco óleos titulada *Reunión en el Pentágono I–V* (pls. 12a-e, pp. 51-55), los tres en los que fluyen los *Ríos de sangre*, los seis cuadros que nos enfrentan a *Los mutilados*, la colección *Las manos* de doce óleos, los once de *La espera* (de los cuales hay tres ejemplos en esta muestra—III, VII, y VIII [1968-69; pls. 10a-c, pp. 40-41]), y los simbólicos siete —para mostrar una semana saturada de espanto— en la que las viudas y madres de la Guerra Civil española exhiben su dolor en *Mujeres llorando*. Toda esta producción, que combina los horrores de la historia, los ecos profundos de la subjetividad y la fuerza del compromiso político,

elongated images (their disproportionate limbs, their hands extending beyond the niche of art searching for the conscience of *the other*, the verticality of the body stretching out from the sky to the ground without ever glimpsing the divine). Guayasamín's draftsmanship defies the logic of perspective, exhibiting instead an angular geometry that fragments the image without deconstructing it completely, allowing it to exist in agony, reaching for the dramatism of first planes that place the marginalized subject at the center, enlarging the body and revealing an almost palpable tension between interiority and context, man and power, art and politics.

At the same time, the work of Oswaldo Guayasamín—which, as Pablo Neruda states, confronts us with a social catastrophe of cosmic proportions—offers a tenacious exploration of a late-twentieth-century world that contains other protagonists: the brutal and corrupt politicians that compose the series of five oil paintings titled *Meeting at the Pentagon I-V* (pls. 12a-e, pp. 51-55), the three works included in the *Rivers of Blood* series, the six paintings representing the *Mutilated*, the collection of

constituye el segundo y quizá más representativo momento en la producción del artista quiteño. Se trata del período conocido como la *Edad de la ira*, concentrado principalmente en la década comprendida entre los años 1964 y 1974 (si bien se extiende hasta finales de los años ochenta). En este lapso, el espectro de su trabajo se expande, abarcando desde la condición del indígena latinoamericano hasta la de las víctimas del franquismo, desde el nazismo hasta las bombas lanzadas sobre en Hiroshima y Nagasaki, desde Playa Girón hasta las dictaduras del Cono Sur, una interminable saga de agresión y sufrimiento que la producción artística de Guayasamín testimonia con una fuerza solo advertida antes en obras como *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, la cual se apoya en una estética de la catástrofe que converge en más de un sentido, con el crispado tremendismo del ecuatoriano.

Lo que la obra monumental y monumentalista de Oswaldo Guayasamín debe al muralismo mexicano, particularmente a José Clemente Orozco (1883–1949), es evidente, y merece, sin duda, más estudio. De los muralistas, Guayasamín recibe el impulso celebratorio de las grandes

twelve paintings in the *Hands* series, the eleven works of *Waiting* (see the three examples exhibited—III, VII, VIII [1968-69; pls. 10a-c, pp. 40-41]), and the seven pieces titled *Women Crying*—a week's worth of fear, depicting the mothers and widows of the Spanish Civil War. These works, combining the horrors of history, the profound echoes of subjectivity, and the strength of political engagement, constitute the second, and perhaps most representative, phase of Guayasamín's artistic production. This period, known as the *Age of Wrath*, occurs between 1964 and 1990. During this time, particularly the decade between 1964 and 1974, the spectrum of his work broadens to encompass themes from the plight of indigenous peoples to *Franquismo*, from Nazism to the bombing of Hiroshima and Nagasaki, from the Bay of Pigs to the dictatorships of the Southern Cone. These works function as testimonials depicting an endless saga of aggression and suffering, paralleled only by paintings such as Pablo Picasso's *Guernica* (1937), in which the aesthetics of catastrophe parallels in so many ways the tense tremendism of the Ecuadorian artist.

gestas colectivas, que el pintor quiteño prefiere concentrar en figuras singulares, anónimas, paradigmáticas, vencidas pero desafiantes en su empeñada resistencia, detrás de las cuales se adivina la multitud que reclama su lugar en la Historia y que se expresa con la voz muda, intensamente audible, de la imagen. También a partir de esa experiencia de arte público, Guayasamín descubre la necesidad de llenar el espacio con piezas de gran impacto, tanto por sus grandes proporciones como por su valor documental en las que las figuras acusan, interrogan e interpelan sin concesión ni pausa, y donde imaginación y memoria social actúan juntas, en feliz complicidad creativa. La medida del arte sugiere, en estos casos, la inmensidad sin fondo del horror y la necesidad de conjurarlo, reconociendo la perversidad de sus causas y sus devastadores efectos colectivos. Quiere indicar, también, que entre individuo y comunidad, contingencia y universalidad, identidad y otredad, hay un abismo que puede, sin embargo, salvarse a partir de la conciencia política y social, es decir, de la ética, valor que recorre la obra de Guayasamín como un desafío a la modernidad etnocéntrica que marcó a fuego la historia y el futuro de América Latina. Esto es lo que sugieren



**Figure 13**  
Manos de la meditación / Hands of Meditation

precisamente *La conquista española* (1948), mural interior pintado en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, *El descubrimiento del Río Amazonas* (1958), mosaico instalado en el Palacio de Gobierno de la misma ciudad, *A la gloria de Bolívar* (1961), ubicado en el Paraninfo de la Universidad de Guayaquil, el polémico mural inaugurado en el Congreso Nacional Ecuatoriano (1988), o el titulado *Madres y niños* (1993), que se encuentra en la sede de la UNESCO en París.

De los grandes momentos de la historia occidental al intimismo que caracterizará a la última etapa de la obra de Guayasamín conocida como la edad de *La ternura*, que se inicia en 1988, el arte de este poeta de la miseria indígena se expande de principio a fin en círculos concéntricos que abarcan áreas cada vez mayores de responsabilidad política, emocionalidad individual y compromiso histórico. A todo esto se suma la sutileza de sus dibujos, la fuerza premonitoria de sus bocetos, el homenaje que elabora en cada uno de los cuadros que componen su nutrida galería de retratos. Finalmente, su inconclusa *Capilla del Hombre*, que abarca casi 15,000m<sup>2</sup> dedicados a albergar el arte que celebra la lucha de los

pueblos, responde a ese proyecto de construir un espacio sagrado para la causa de los oprimidos, haciendo del arte un apostolado y de la justicia social, un acto de fe y una misión histórica que atraviesa los siglos.

Más que sobre la condición del indio y la violencia de la colonización de tierras que una vez fueron indígenas, más que sobre la depredación imperialista y la heroicidad de la resistencia popular en diversos momentos y lugares, la obra de Guayasamín habla de la perpetuación de la colonialidad a través de los siglos; es decir, de la permanencia y reciclaje histórico de la dominación, que se presenta con diferentes máscaras y se impone mediante diversas estrategias para reproducir y expandir el capital y para la prolongar *ad infinitum* los privilegios de clase, raza y género en el mundo occidental, desde el "Descubrimiento" hasta nuestros días. Por eso la obra de este pintor, escultor y militante ecuatoriano combina contemporaneidad y arcaísmo, emoción y política, pasado y presente, y descrece de ideologías salvíficas que prometen redimir al oprimido e invisibilizan sus reclamos, conflictos y luchas contra siglos de hambre y de violencia.

What the monumental work of Oswaldo Guayasamín owes to Mexican muralism, particularly to José Clemente Orozco (1883–1949), is well known, but still merits further critical attention. From the Mexican muralists, Guayasamín takes the cue to celebrate collective movements, which he prefers to concentrate upon solitary, anonymous, paradigmatic figures, defeated but still defiant in their stubborn resilience, who speak with the muted yet intensely audible voice of the image, beyond which we can imagine the masses, struggling for their place in history. It is also through this encounter with public art that Guayasamín finds the need to fill large spaces with works that create a major impact, as much by their scale as by their testimonial value: figures that accuse and question without pause or concession, figures where imagination, art and collective memory converge. The mere size of these pieces suggests, in these instances, the overwhelming immensity of horror and the necessity to conjure it by recognizing the perversity of its causes and its devastating effects upon society. It also means that between the individual and the community, between contingency and universalism, identity and otherness,



**Figure 14**  
Boceto para “Flagelación” / Sketch for “Flagellation” (1948)

Podría pensarse que la obra de Guayasamín está atravesada a su vez, también, inevitablemente por las paradojas que afectan a todo arte producido en contra del poder, desde las colonizadas culturas periféricas. En efecto, la obra que defiende los derechos de los explotados y los perseguidos, sobre todo de los sectores de indios y negros que se agolpan en la base de la pirámide social andina, impugna el proyecto político oligárquico que dio lugar a las nuevas repúblicas desde comienzos del siglo XIX. Pone en cuestión así, tanto la supuesta unidad de la nación-Estado como sus bases económicas y formas de organización social, sus valores, sus métodos e instituciones. Paradójicamente, es esa misma obra, sin embargo, la que se abre camino hasta lograr que el mestizo Guayasamín sea consagrado como pintor *nacional*, reconocimiento que pudo haber cooptado, en alguna medida, la fuerza indiscutible de su denuncia y acaso domesticado el gesto político radical de su trabajo. Algunos han aducido, asimismo, que la poderosa imaginería indigenista de Guayasamín ha puesto un rostro excesivamente doloroso al Ecuador, que le ha pintado una imagen demasiado fijada en el sufrimiento y la desesperanza, desconociendo la existencia de otros

que aun identificándose con la causa de los sectores marginados, no *son* ellos, y que, con eso, la obra de este maestro ha reducido la heterogeneidad que caracteriza lo andino a su núcleo más duro y más oscuro, la abigarrada e híbrida totalidad a una de sus partes. Que haciéndolo, ha logrado canonizar el margen, domesticar bajo modelos estéticos rastreables en el arte occidental la irrepresentabilidad de la miseria, la explotación y la tortura. Que ha convertido, entonces, la experiencia en producto, la vivencia en mercancía simbólica para consumo público. Que la obra de Guayasamín es casi redundante, en la imagen, el trazo y la disposición de elementos sobre el blanco, y pasible, por tanto, de estereotipación y reduccionismo.

Cada espectador, cada lector de imágenes, cada curioso escrutador de *lo social* deberá enfrentarse a la obra de este pintor excepcional y responder, a su modo, a las preguntas que abren estas críticas. Pero hay algo que es indudable: la obra de Guayasamín muestra una herida abierta sobre el cuerpo de América Latina. Así lo prueban los movimientos indígenas que atraviesan el mapa de sur a norte, las experiencias políticas que aún siguen

there is an abyss that can, nevertheless, be bridged through social and political commitment, in other words, through the sorts of ethics that traverse Guayasamín's art, continuously challenging the violence and exploitation of the ethnocentric modernity that so impacted the history and the future of Latin American societies. This is precisely what the mural *The Spanish Conquest* (1948), painted at the Casa de la Cultura Ecuatoriana in Quito, suggests, or *Discovery of the Amazon River* (1958), a mosaic at the Governmental Palace in the same city, or *Glory of Bolívar* (1988), housed at the University of Guayaquil, or the controversial mural inaugurated in 1988 at the National Ecuadorian Congress, or *Mothers and Sons* (1993), located at the headquarters of UNESCO, in Paris.

From the great moments of Western history to the intimacy that characterizes *Tenderness*—the final stage in the work of Guayasamín, initiated in 1988—the art produced by this poet of indigenous causes continuously expands, in concentric circles, encompassing larger and larger areas of political responsibility, individual emotion, and historic commitment. All of this is complemented by

the subtlety of his drawings, the premonitory intensity of his sketches, the homage he offers in each one of the paintings that compose his collection of portraits. Finally, his still unfinished *Capilla del Hombre* (*Chapel of Man*), which spans nearly 15,000 square meters, dedicated to housing art celebrating the struggles of the people, is consistent with the artist's project of creating a sacred space for the oppressed, where art is conceived as an apostleship, and social justice constitutes both an act of faith and a historic mission.

Guayasamín's work speaks eloquently about the deplorable condition of indigenous peoples and the violence of the colonization of lands that once belonged to them, about imperial plundering and the heroism of popular resistance. In addition, his art is a testimonial of the perpetuation of coloniality over the centuries, of the permanence and historic recycling of domination, which presents itself in a different guise and through varying strategies throughout the entirety of Latin American history. It is for this reason that the work of this painter, sculptor, and activist combines the contemporaneous



**Figure 15**  
Boceto para "Las beatas" /  
Sketch for "The Lay Sisters"  
(1941)

with the archaic, emotion with politics, past with present, and unmasks ideologies that promise to redeem the oppressed, when in fact they render their demands invisible and silence their voices and struggles against centuries of hunger and violence.

It could be said that the work of Guayasamín is also inevitably riddled by the paradoxes that affect all art produced against oppressors in colonized, peripheral societies. In fact, the work that defends the rights of the exploited and persecuted, particularly within the indigenous and black sectors existing at the base of the social pyramid in the Andean region, impugns the oligarchic political project that gave way to the new republics at the beginning of the nineteenth century. It then puts into question not only the supposed unity of the nation-state, but also its economic foundations, its social organization, its values, its methods, and its institutions. Paradoxically, it is this very work that permits the *mestizo* artist Oswaldo Guayasamín to be recognized at a national and international level, an honor that, to some degree, might have co-opted his

denunciations and domesticated the radical politics of his work. Some have argued that Guayasamín's powerful *indigenista* imagery has given Ecuador a far-too-somber profile, that it is an art overly fixated on suffering and desperation, disregarding those who, even while empathizing with the cause of the marginalized, are not *them*, and that, in doing so, the work of this master painter has reduced the heterogeneity that characterizes the Andean world to its darkest and most anguished core, the variegated and hybridized totality to just one of its parts. Such critiques hold that Guayasamín has managed to canonize the margins of society, domesticating (through aesthetic models belonging to the Western tradition) the irrepresentability of misery, exploitation, and torture; that Guayasamín's art contributed to a process of commodifying historical experiences, creating from them symbolic objects for public consumption; and even that the work of Guayasamín is redundant in its imagery, its style, and its disposition of elements on the canvas, and prone, consequently, to stereotyping and reductionism.



Figure 16  
Boceto para "Fusilamiento" / Sketch for "Execution" (1941)



PLATE 11  
Napalm (1976)



Every spectator, every reader of images, every critical observer of the social should confront the work of this exceptional painter and respond, in their own ways, to the questions posed by these criticisms. In any case, it is undeniable that the art of Guayasamín exposes an open wound on the body of Latin America. It can be seen in the indigenous movements that traverse the map from North to South, in the political upheavals in which peoples still pursue national liberation, in the massacres that continue to raze the "agonizing Spanish American Republics" to which José Martí referred, in the reformulations of hegemony at an international scale, in the wars. Guayasamín insists and persists in his themes, his motives, his means of expression, his messages, his pleas, because he explores precisely the atrocity of repetition, the unrelenting return of *the same*, the perpetuation of the nightmare. This is what leads one to question, time after time, about the essence of human nature, about the peculiar ways in which Andean peoples are inserted in History, in the reality of domination, in the nature that was taken from them, in the historic forms

of their spoliation, their sacrifice and their stubborn resistance. Firmly rooted in its unavoidable contingency, Guayasamín's art does not entertain any utopian fantasies, or perhaps just one: that one day the themes of his art will no longer be current, and his images remain just a part of Humanity's historical archives, that his works become, in fact, unnecessary, except as an homage to the wretched of the Earth, and as a document of an unrepeatable past. ■

buscando la liberación nacional en las últimas décadas, las masacres que siguen arrasando a las "dolorosas repúblicas hispanoamericanas" de que hablara Martí, las reformulaciones de la hegemonía a nivel internacional, las guerras. Guayasamín insiste y persiste en temas y motivos, en modos de decir, en mensajes y llamados, porque explora justamente la atrocidad de la repetición, el insistente retorno de *Lo Mismo*, la permanencia de la pesadilla. Es esta la que lleva a preguntarse, una y otra vez, por lo esencial del ser humano, por la manera peculiar a partir de la cual el ser andino se inserta en la existencia, en la naturaleza que le fue arrebatada en la realidad de la dominación, por las formas históricas de su despojamiento, su sacrificio y empecinada resistencia. La obra de Guayasamín, apegada a su irrenunciable contingencia, no se distrae en ensoñaciones utópicas o, quizá, solo en una: que sus imágenes, perdida la vigencia de su temática, puedan llegar un día a desaparecer en el archivo histórico: que su arte se haga innecesario, salvo como homenaje a los condenados de la tierra y como documento de un pasado irrepetible. ■



**PLATES 12a-e**

Reunión en el Pentágono I-V / Meeting at the Pentagon I-V (1970)







