

ECUADOR

Debate⁹⁵

Quito/Ecuador/Agosto 2015

Imágenes y objetos: etnografía y vidas sociales

¿Declive de la Revolución Ciudadana?
Conflictividad socio-política: Marzo-
Junio 2015

Para una etnografía de ciertos
objetos: La joyería contemporánea

Repensando la imagen y el imaginario
del comunero costeño en Ecuador:
Reflexiones teóricas y audiovisuales
del documento etnográfico
"Comuna Engabao" (2014)

El cuerpo como lugar de cono-
cimiento: Visualidades alternas y
paisaje encarnado en Ecuador y
Bolivia

La fotografía como indicador de las
relaciones entre anfitrión y visitante:
el turismo comunitario en Yunguilla,
Ecuador

El imaginario de los monumentos
locales en contextos migratorios: el
caso de Machala

¡Carajo, soy un indio! Me llamo
Guayasamin: 'Raza' y producción
cultural en el Ecuador

Islamofobia: la lucha contra el estigma
del terrorismo islámico en Quito

Propuestas conservadoras frente al
problema agrario: un análisis en la
década de los treinta del Siglo XX

Clases subalternizadas en el desarrollo
urbano de Guayaquil: el caso de los
comerciantes informales ciegos

Una aproximación a las agendas de
integración suramericana: ALBA y
UNASUR

ECUADOR DEBATE 95

Quito-Ecuador • Septiembre 2015

PRESENTACIÓN / 3-5

COYUNTURA

- ¿Declive de la Revolución Ciudadana? / 17-26
Hernán Ibarra
- Conflictividad socio-política: Marzo-Junio 2015 / 27-32

TEMA CENTRAL

- Para una etnografía de ciertos objetos: La joyería contemporánea / 33-48
Xavier Andrade
- Repensando la imagen y el imaginario del comunero costeño en Ecuador: Reflexiones teóricas y audiovisuales del documento etnográfico 49/64 “Comuna Engabao” (2014)
Libertad Gills Arana
- El cuerpo como lugar de conocimiento: Visualidades alternas y paisaje encarnado en Ecuador y Bolivia 65/82
Violeta Montellano Loredo
- La fotografía como indicador de las relaciones entre anfitrión y visitante: el turismo comunitario en Yunguilla, Ecuador 87/97
York Neudel
- El imaginario de los monumentos locales en contextos migratorios: el caso de Machala 99/110
Patricia Ramos
- ¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín: ‘Raza’ y producción cultural en el Ecuador 111/128
Angélica Ordóñez Charpentier
- Islamofobia: la lucha contra el estigma del terrorismo islámico en Quito 129/144
Fadia Paola Rodas Ziadé

DEBATE AGRARIO-RURAL

- Propuestas conservadoras frente al problema agrario: un análisis en la década de los treinta del Siglo XX 145/154
Manuela Sánchez Noriega

ANÁLISIS

- Clases subalternizadas en el desarrollo urbano de Guayaquil: el caso de los comerciantes informales ciegos 155/170
Arduino A. Tomasi
- Una aproximación a las agendas de integración suramericana: ALBA y UNASUR 171/186
César Ulloa Tapia y Patricia Hidalgo Albuja

RESEÑAS

- Balance crítico del gobierno de Rafael Correa 187/189
- Identidades en transformación: Juventud indígena, migración y Wexperiencia transnacional en Cañar, Ecuador 190/193

¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín: 'Raza' y producción cultural en el Ecuador

Angélica Ordóñez Charpentier*

La figura de Oswaldo Guayasamín (1919-1999), pintor ecuatoriano, se erige como un ícono que condensa la idea del indio construido en el discurso de la producción cultural ecuatoriana. A través de este estudio de caso, pueden analizarse las nociones de identidad racial que son parte de la construcción del estado nacional, el anquilosamiento de la tradición pictórica ecuatoriana y las dinámicas de la producción cultural al servicio del estado.

Oswaldo Guayasamín no sería el mismo sin las afirmaciones acerca de su 'raza', su origen humilde y su obra como la reivindicación de los oprimidos. En su obra *Huaycañán* (1946-1952), Guayasamín dice exponer una síntesis de la identidad ecuatoriana, bajo pinturas agrupadas en tres temas (Indio, Mestizo, Negro). Mi texto muestra como esta obra refuerza creencias acerca de la noción de la 'raza', de los estereotipos asociados a lo indígena y de la 'sacralidad' de autores defendidos por apologistas del campo cultural. Este trabajo analiza las instituciones encargadas de consagrar obras de arte como parte de un campo cultural que consagra autores, discursos artísticos y símbolos nacionales.

El campo de producción cultural

Para entender cómo se ejerce y promulga un discurso racial desde el campo cultural, usaré definiciones de Pie-

re Bourdieu (1993). Para Bourdieu, los aspectos simbólicos de la vida social no están separados de las condiciones materiales de la existencia. El contexto en el que actúan los sujetos sociales es nominado por Bourdieu como campo. El mundo social está organizado en series de campos jerárquicos. Cada campo (ya sea el económico, el político, el cultural) es un espacio estructurado con sus propias reglas y sus propias relaciones de fuerza; cada uno de ellos mantiene cierta autonomía. La estructura de los campos está determinada por las relaciones entre las posiciones que los agentes ocupan dentro de ellos. El concepto de campo es dinámico: los cambios en las posiciones de los agentes son cambios en la estructura de éste. Los agentes compiten por alcanzar recursos e intereses que no son necesariamente materiales. El capital simbólico, por ejemplo, se refiere al prestigio acumulado, al reconocimiento público,

* Doctora en Ciencias Sociales, Universidad San Francisco de Quito.

a la consagración producto del conocimiento. En palabras de Bourdieu: "El 'capital simbólico' se entiende como capital económico o político negado, mal reconocido, y solo allí reconocido como legítimo, un 'crédito' que, bajo ciertas condiciones, y siempre en el largo plazo, garantiza ganancias 'económicas'" (Bourdieu 1993: 75). Así, el valor de una obra de arte se construye socialmente y depende de las circunstancias de su formación: una obra, un artista, no existen independientemente del marco que las autoriza y legitima (Bourdieu 1993:10). Es decir, una obra de arte, y un artista, son eso en la medida en la que existe un aparato válido, oficial, que las reconoce como tales.

El capital cultural es una forma de conocimiento, un código internalizado o una adquisición cognitiva que otorga al agente social una facilidad para apreciar o descifrar las relaciones y los artefactos culturales. Este capital es acumulado a través de un largo período de inculcación, que incluye la educación familiar, la formación social, y la educación institucional (Ibid: 7). El capital cultural constituye una forma de exclusión, pues distingue aquellos que lo poseen, de aquellos que carecen de él, autorizando, así, el criterio y las manifestaciones de los primeros frente a los segundos.

Por eso, la obra de arte existe como tal solo en virtud de una convicción colectiva que la reconoce, y es secundada por la producción de un discurso (crítico o histórico) acerca de ella (35). En el caso de Guayasamín, por ejemplo, su valor como artista reside, en gran parte, en todos los críticos nacionales e internacionales que validan su obra. Igualmente, su fama es relevante mientras que es aceptada y difundida en amplios

sectores de la colectividad ecuatoriana y especialmente por el estado.

En el campo cultural se dan relaciones de dominación; los agentes están regidos por principios jerárquicos. Aquellos que dominan económica y políticamente el campo ejercen el principio heterónimo. El principio autónomo es el grado de independencia económica que expresan quienes no poseen dominio económico, los mismos que ven el fracaso monetario temporal como un signo positivo (de ser un elegido) y el éxito como una señal de compromisos adquiridos (40). Por eso, los artistas que obtienen un triunfo inmediato son vistos como comerciales, mientras que aquellos que han sido rechazados por la crítica en etapas tempranas, conservan un aire de 'pureza' y convicción artística.

A pesar de que el reconocimiento pictórico de Guayasamín fue temprano, éste no le provocaba peligro o perjuicio alguno: el fracaso 'necesario' para pasar como verdadero artista se daba en otro ámbito: él era un indio pobre y discriminado. La aparición de Guayasamín como víctima le permite esconder su triunfo material y le permite transar con diversos ámbitos del poder sin aparecer como un artista comercial o 'vendido'. Dentro del campo de la producción cultural está en juego un monopolio de poder de quienes están autorizados para consagrar productos o productores artísticos. Este monopolio es en muchos casos de tipo estatal (42). El hecho de que los premios pictóricos sean promovidos desde el estado (municipios, gobiernos nacionales o provinciales), o el hecho de que las instituciones encargadas de hacerlo formen parte de éste (Casa de la Cultura Ecuatoriana), dan cuenta de ello.

El enfoque teórico de Bourdieu permite ver que una obra de arte es considerada como tal, debido a un sistema de creencias que se construyen alrededor de ésta. En esta teoría, el valor estético se crea, luego de una lucha por el monopolio del poder para consagrar, dentro de un sistema de relaciones objetivas entre agentes o instituciones (78). Quien tiene el monopolio para legitimar o consagrar una obra, puede imponer la definición dominante de la realidad, o de una realidad social en particular (102). Efectivamente, el campo de la producción cultural es el área de pugnas entre las fracciones dominantes de la clase alta, que lucha a través de 'sus' productores hacia la defensa de sus 'ideas' y la satisfacción de sus 'gustos', y la clase dominada que se ve envuelta en esta lucha (Ibid).

Guayasamín como productor cultural

Guayasamín pintó en la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) su primer mural: "El Incario y la Conquista" (1948). Siguiendo con la tradición muralista de los mexicanos, los temas tratados por los artistas ecuatorianos se enfocaban en resaltar el pasado indígena como hecho primigenio constitutivo de la nación. Guayasamín no era la excepción, sino el exponente más respetado de este estilo.

Cuando presentó *Huacayñán*, la crítica lo aclamó como el pintor que sintetizara la diversidad racial ecuatoriana. Todos los cuadros se titulaban: ora Tema indio, ora Tema mestizo, ora Tema negro. El mural «Ecuador» se presenta como la síntesis de su obra. Cada tema contenía un paisaje, más lo que Guayasamín consideraba los elementos

representativos de cada grupo humano. Así, el tema mestizo contenía el paisaje de Quito, cuadros como «Vejez», «Religión», «Mujer». El tema indio constaba de un paisaje llamado «Montaña», y de cuadros como «Costumbres», «Raza», «Primitivos», «Tierra». El tema negro exponía el paisaje «Selva», y cuadros como «Marimba», «La carne», «El amor», «El ritmo».

Con un cuadro de *Huacayñán* ("El ataúd blanco") obtuvo el Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, en 1956. Cuando no ganó la Bienal de São Paulo pero recibiera el premio al Mejor Pintor de Sudamérica (1957), ya había expuesto en la Unión Panamericana en Washington, en Venezuela, Guatemala, Cuba, México, Suecia y Francia. La fama de Guayasamín se estaba tornando indiscutible, y estaba asociada a un tipo de arte reivindicatorio, justificando en nombre de éste, su invariable expresionismo figurativo (repetido en técnica y temas hasta la saciedad en cada una de sus etapas), y su renuencia a "evolucionar" o indagar en otros estilos pictóricos.

Mientras que hacia los años 1960 algunos artistas ecuatorianos habían empezado a renegar del indigenismo, Guayasamín mantenía un 'arte de denuncia' (como lo han llamado sus críticos), argumentando que del indigenismo había pasado al humanismo: ahora hablaba de humanos, ya no de indios. Sin embargo, seguía manteniendo su línea estética fija y muy similar entre una etapa y otra. Los cuadros de *Huacayñán* se vendieron en su gran mayoría. Argumentando su intención de 'dejar el legado de su pintura en el Ecuador', Guayasamín decidió no vender ninguno de sus cuadros de la *Edad de la Ira*, su siguiente etapa. Al mismo tiempo,

junto con los cuatro hijos de su primer matrimonio, crea la Fundación Guayasamín (1976) en donde se establecen tres museos: arqueológico, colonial, y contemporáneo.

Los museos son lugares en los que a través de su disposición se proyecta una idea geográfica e histórica de la nación y de sus elementos más característicos. El hecho de que Guayasamín se haya preocupado de coleccionar piezas para museo, sugieren que él tenía una idea de recolectar para la posteridad lo que él creía constituían elementos de construcción de la nacionalidad. De hecho, en el año 2012 la casa de Guayasamín fue declarada museo y sus obras son llamadas "patrimonio nacional" por el gobierno de Rafael Correa.¹ En el Ecuador, la prensa ecuatoriana de la época alabó la obra *Huacayñán* de Guayasamín, y la entendió como la "síntesis épica" de la historia ecuatoriana. Más tarde, Guayasamín hablará con autoridad auto investida de temas como la nación, la historia, las raíces indígenas. Por ejemplo, en el libro de Félix Silva (1980) dirá que "es partidario y propulsor, en forma concluyente, por razones históricas ancestrales, por la necesidad de fijar una identidad cultural y por lo inconveniente de la abstracción 'Ecuador', de cambiar este nombre y llamarla 'República de Quito'" (85).

En *Folha da Manhã*,² Guayasamín dice, para hacer *Huacayñán* "recorrí los Andes, con sus nieves perpetuas; la Pampa devoradora, propicia para los hombres de heroísmo, y la selva oscura. En la Sierra predomina el indio y el blanco, y en la costa el indio o el negro, o el negro y el blanco, sin embargo, están ya mezclados. Esto es estupendo. Creo con fervor en el mestizaje. Es el poder de América". Dejando a un lado estas expresiones específicas acerca de las bondades del mestizaje, que se contraponen con sus declaraciones en la década de 1980 y fechas sucesivas, en las que habla de los mestizos como de una 'raza torcida', Guayasamín propone una identificación geográfica con grupos humanos que le corresponden. De hecho, la racialización de las geografías de identidad "ocurre a través de la asignación de grupos racializados hacia áreas determinadas (de la nación, la ciudad), en las imaginaciones colectivas de los ciudadanos" (Radcliffe y Westwood 1999: 51).

Así, mientras *Huacayñán* mostraba la división racial del Ecuador, se sostenía una visión de cortes 'raciales'-geográficos muy claros.

Guayasamín proyectaba sus imaginarios raciales (producto de un contexto histórico) dentro de regiones delimitadas, y si bien en esa entrevista

1 Años antes sus dos ex esposas denunciaron que declarar su obra como patrimonio era una estrategia de enriquecimiento personal. Helena Heyries, tercera esposa de Guayasamín, declaró que había donado "sus bienes para la ayuda al desarrollo de la cultura en el Ecuador", pero que dolorosamente descubrió "que ha sido en exclusivo beneficio de mi esposo, para evadir impuestos y crearse una ventajosa plataforma publicitaria". DePeron (segunda esposa) añade: "Guayasamín nunca donó nada al país; a través de la fundación que lleva su nombre, se donó a sí mismo y a los cuatro hijos de su primer matrimonio", mientras su ex cuñado Alfredo Vera Arrata comercializaba estatalmente sus obras (Ver DePeron 2001: 297).

2 Enero de 1951. Esta cita y la de los siguientes periódicos están incompletas, debido a que fueron consultadas con los únicos datos, y en las condiciones en las que se encontraban en los cuadernos de recortes que posee la Fundación Guayasamín: *Folha da Manhã*, *La Vanguardia Española*, *El español*, *Revista Hogar*, *La prensa*, *Semanario Popular Ecuatoriano*, *Revista Época*.

dice creer en el mestizaje, en otras ve la mezcla como un perjuicio. En todo caso, racializar la geografía es parte de la estructura del imaginario, en donde la diversidad de elementos constitutivos de la nacionalidad adquieren un espacio específico que expresa la dinámica de las relaciones sociales.

En Adoum (1998), el pintor dice que los mestizos poseen “una sicología 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”.

Cuando emite discursos en contextos internacionales, se llama ‘indio’, cuando habla hacia el interior del país se llama ‘mestizo’ y hace gala de las clasificaciones raciales predominante en su *habitus*. Guayasamín, al declararse indio, se convirtió en la voz autorizada que podría hablar de la ‘tragedia indígena’ de la conquista.

Soy un mestizo aindiado: mi padre era un indio, mi madre una mestiza, y hay una especie de dominante de sangre india en mi pensamiento. Esto me daría, tal vez, cierta capacidad de penetrar un poco en ese grupo humano. Pero no se quechua y si no sabemos su lengua, no podemos entrar completamente, hasta el fondo, en su universo (Adoum, 1998: 250).

Creo que es importante señalar que Guayasamín empieza a ser llamado ‘pintor indio’ dentro de la esfera nacional, luego de que él se auto-denominara como tal en un discurso (circa 1990). Cuando expone *Huacayñán*, es indio internacionalmente, pero la prensa nacional difícilmente utiliza ese término para calificarlo. El punto de quiebre, en

mi opinión, es el levantamiento indígena de 1990, en el que de forma contingente, ser indio empieza a cambiar de significado, hacia un orgullo proveniente de la resistencia y la autodeterminación. Llamarse indio después de los noventa en el Ecuador es una estrategia útil, en ciertas circunstancias, pues deja de llevar un estigma tan negativo. Guayasamín se llamó indio frente a la prensa y la crítica internacionales. Al hacerlo, estaba transmitiendo una visión racializada acerca de los indios. De la misma manera, aunque *La Edad de la Ira*, su segunda etapa, no retrataba a los indígenas, él ya había hecho toda una imagen de sí mismo, basada en su supuesto origen racial. Además de su participación con la CCE, Guayasamín era un artista promovido por el estado ecuatoriano. Velasco Ibarra había auspiciado (Guayasamín y sus secuaces dirán ‘obligado’) la participación del pintor en la Tercera Bienal Hispanoamericana. Es oportuno introducir el testimonio de Luce DePeron, su segunda esposa, que en varios capítulos de sus memorias “Una luz sin sombras” detalla la relación con Guayasamín y describe el campo artístico de la época. Luce DePeron, testigo de estos acontecimientos, explica el origen de la invitación a la Bienal promovida por Benjamín Carrión, así como el carácter político de la entrega de estos premios: “La pésima calidad de la Bienal de 1955, que ya estaba montada, se debía a que eran pocos los buenos pintores deseosos de participar en una exposición franquista”. Los representantes de esta bienal, el poeta Leopoldo Panero y el periodista Juan Ramón Masoliver, invitaron a Oswaldo Guayasamín y a Luce DePeron a un almuerzo. Le propusieron a Oswaldo Guayasamín “que no aceptara el premio a cambio

de lo cual el Gobierno español asumiría todos sus gastos durante los dos años siguientes y se comprometía a otorgarle el premio de la siguiente Bienal" (DePeron 2001:160). Esta situación se presentó porque la delegación colombiana buscaba el premio para el pintor Alejandro Obregón. Guayasamín no aceptó la propuesta y se le otorgó el premio. Luce DePeron da detalles explícitos de cómo los premios de las bienales de arte, se cabildan políticamente.

Seguidamente, después de elaborar un mural en la Universidad Central del Ecuador en 1958 Guayasamín pintó un mural en el Palacio Presidencial, que rezaba en una de sus esquinas: "El sacrificio de 3000 aborígenes glorifica la presencia del Ecuador en el Río Amazonas". Los espacios de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Universidad Central del Ecuador, y el Palacio Presidencial eran lugares claves en donde el estado ecuatoriano buscaba construir una imagen de lo nacional en distintos ámbitos.

Guayasamín continuó realizando obras que edificaban la nacionalidad a través de un arte con vínculo estatal. En 1980 pinta el mural "Ecuador" en el edificio del Consejo Provincial y, en 1988, pinta "Ecuador: frustración y esperanza" en el Congreso Nacional. Además, elabora dos piezas escultóricas: en Guayaquil, "Patria Nueva", y en Sangolquí, "Rumiñahui". Mientras que

en el Palacio Presidencial Guayasamín representa al río Amazonas y al Ecuador como país amazónico, en el mural del Congreso Nacional, busca retratar la historia de la patria. En ese mural, "Ecuador: frustración y esperanza", se encuentran retratados próceres y figuras importantes de la época republicana,³ acompañados de los elementos constantes en la pintura de Guayasamín: el sol del Reino de Quito, el Cóndor, las manos, los indios y campesinos "como las víctimas de siglos", y un casco de la CIA (Félix Silva 1988).

En la misma línea, el gobierno actual, ha realizado homenajes y exposiciones retrospectivas del pintor Guayasamín como muestras del "patrimonio nacional". Las exposiciones promovidas desde el estado, se realizaron en España, Brasil⁴ y China.⁵ En el año 2012 se realizó el "Encuentro con Guayasamín" organizado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio, el Ministerio de Cultura y la Fundación Guayasamín. Ese encuentro fue la ocasión para realizar la "inauguración de la casa de Guayasamín como museo,"⁶ "para que el público tenga libre acceso a miles de sus obras; un Encuentro Humanista en el que intervinieron filósofos, escritores y otras personalidades, a propósito de la conmemoración del décimo aniversario de la Capilla del Hombre; y por último, el cuarto concierto del festival *Todas*

3 Están presentes en el mural: Juan Montalvo, Vicente Rocafuerte, Rosa Zárate, Manuela Cañizares, Manuelita Sáenz, Dolores Cacuango, José Peralta, Juan de Velasco, Juan José Flores, García Moreno, Velasco Ibarra, Eloy Alfaro.

4 Las obras fueron enviadas al Museo Nacional de Brasilia por valija diplomática y el embalaje de las pinturas contó con la presencia del canciller de Relaciones Exteriores y la Ministra de Patrimonio. La exposición fue inaugurada por la Embajada del Ecuador en Brasil el 10 de Agosto 2012. Ver el video: <https://www.youtube.com/watch?v=dg5VGzIW6_Y>

5 <<http://panama.embajada.gob.ec/es/exhibicion-pictorica-extiende-tu-puno-de-oswaldo-guayasamin-se-inaugura-en-shanghai/>>

6 La casa había permanecido cerrada diez años por disputas en la herencia. Ver la versión de Luce DePeron sobre esta disputa y sobre la Fundación Guayasamín en sus memorias "Una luz sin sombras".

las Voces Todas, en el que participaron 14 cantautores, entre ecuatorianos y extranjeros⁷ En ese evento, el municipio de la ciudad le otorgó un reconocimiento post-mortem: El Gran Collar de San Francisco de Quito.

Así mismo, en el año 2014 el Presidente Rafael Correa visitó el mural de Guayasamín que se encuentra en la UNESCO-Sede París.⁸ Además, en el “Enlace Ciudadano” #365, se transmitió un video a manera de homenaje por el décimo quinto aniversario de su muerte.⁹ En el mismo “Enlace Ciudadano” el Presidente Correa afirmó que el pintor es “orgullo nacional”. Luego de alabar con generalizaciones y lugares comunes su estilo artístico (las manos y las miradas de las figuras retratadas), Rafael Correa culminó su intervención diciendo: “Seguro que si [Guayasamín] viviera apoyaría la revolución ciudadana. Con ese espíritu revolucionario, con ese orgullo de sus ancestros indígenas, con ese amor por su patria, por su cultura, estaría con la revolución ciudadana, el maestro”.¹⁰

En el edificio de la UNASUR, con sede en Quito, una serie de cuadros de Guayasamín “ocupa el Salón de los Presidentes; inicialmente desde el mismo Estado se había pensado en convocar a un concurso a artistas de todo el continente para ubicar ahí un mural, sin embargo, luego de que el presidente Rafael Correa elogiara la obra de Guayasamín

expuesta ahí provisionalmente, el concurso se canceló”.¹¹

La figura de Guayasamín es venerada en el Ecuador como la de ningún otro artista, y se asocia el respeto hacia él, como el respeto a los símbolos nacionales restando espacio a otros artistas y a otras tendencias pictóricas. No está por demás afirmar que un arte respaldado por el estado, tiende a permanecer por mayor tiempo, y con mayor fuerza que otros estilos. Esto sucede debido a la ausencia de críticas o del arte como campo de disputa. Yo homologo el caso de los muralistas mexicanos con el de Guayasamín, en el aspecto que Octavio Paz (1993) resalta en la siguiente cita:

Los muralistas mexicanos se han convertido en santones. La gente mira sus pinturas como los devotos las imágenes sagradas. Sus muros se han vuelto, no superficies pintadas que podemos ver, sino fetiches que debemos venerar. El gobierno mexicano ha hecho del muralismo un culto nacional y, claro, en todos los cultos se proscriben la crítica. La pintura mural pertenece a lo que podría llamarse el museo de cera del nacionalismo mexicano (201).

El caso de los muralistas de México demuestra el arte promovido a partir del estado se convierte en dogma estético a nivel de representación, es decir, no solo a nivel de contenidos, sino también a nivel de técnica artística. El hecho de que se atribuyó a los murales una carac-

7 <<http://www.telegrafo.com.ec/tele-mix/item/encuentro-con-guayasamin-reunira-a-escritores-filosofos-cantantes-y-otras-personalidades-en-quito.html>> (27/Mayo/2015).

8 <http://presidencia.informatica.gob.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=46786:-primer-mandatario-visita-mural-de-guayasamin-en-la-unesco&catid=40:actualidad&Itemid=63>

9 Enlace realizado el 15 de marzo de 2014. El video proyectado se lo puede encontrar en: <<https://www.youtube.com/watch?t=27&v=chYQRgfjKeg>> (27/Mayo/2015).

10 Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BEWPN1_gsyU> (27/Mayo/2015).

11 <<http://www.elcomercio.com/tendencias/lamovidacultural-arteecuatoriano-oswaldoguayasamin-unasur-salonde-lospresidentes.html>> (27/Mayo/2015).

terística de pilares de la nacionalidad mexicana, quien los critica, se convierte en detractor del proyecto nacional.

En el caso mexicano, Paz entiende este pacto como un juego de máscaras, en el que el estado adopta "como suyo un arte que expresaba ideas distintas y aun contradictorias a las suyas", y los artistas poseen una pintura "simultáneamente oficial y revolucionaria, estatal y adversaria del Estado y de su ideología" (214). El estado interviene respaldando y 'absorbiendo' a los intelectuales porque no existía un mercado artístico desarrollado.

En políticas de integración nacional se promueve una imagen que valoriza al indio como sujeto histórico e idealizado, se excluye política, social y culturalmente a las auto-denominadas comunidades indígenas. Muratorio lo dice claramente: "Una 'forma de 'racismo aristocrático' rastrea el origen de los ecuatorianos hasta una nobleza indígena real o mítica, la que constituye para estos imagineros un importante pilar en la construcción social de una identidad nacional" (1994: 130).

Las nuevas élites en el poder han tratado de recuperar una identidad individual y nacional mestiza por medio de un discurso que, en gran parte, deja nuevamente de lado al indígena real y propone un diálogo con un indio 'textual', un indio semióticamente construido (Ibid: 115).

Es eso lo que hace Guayasamín desde el campo cultural: está utilizando una imagen específica del indio, para usarlo como distintivo de su persona, y de su trayectoria como artista. A la vez, utiliza la pintura para afianzar las características constitutivas de tal personaje. Guayasamín no es parte de los indios 'reales', es parte del indio idealizado y

construido a través del discurso. A nivel internacional, la figura de Guayasamín como "el pintor indio" cuaja perfectamente. Al fin y al cabo, la globalización necesita del elemento exótico que la dialectice (Ver Escobar 2013). La idea del indio construye bien la imagen de naciones en planes de modernización junto con elementos de un pasado mítico, mientras prometen una transición hacia la modernidad.

El indio Guayasamín (o la imagen construida)

En un país cada vez más sujeto a los intercambios comerciales globales, la trascendencia en el exterior (el triunfo en el sistema capitalista mundial) es vital. Guayasamín figura ante la sociedad como representante de ambos mundos: es el indio, descendiente de los estratos altos de la sociedad aborígen, que triunfa con su arte en el exterior. Su declaración pública de ser indio no es irrelevante. A través de ella está adquiriendo una posición en el campo pictórico ecuatoriano. Igualmente, el hecho de que se haya defendido su origen ancestral y 'racial', demuestra la importancia de esta característica, como conformadora de la imagen de Guayasamín. La identificación racial de Guayasamín se da en dos niveles. En el primero, se hace en relación con su genealogía: sus ancestros eran indios sabios. En el segundo nivel, Guayasamín es el indio rechazado desde la escuela primaria hasta la Escuela de Bellas Artes, pero también es el indio que se reivindica internacionalmente (y luego a nivel nacional), cuando alcanza el reconocimiento y la simpatía foránea por su origen étnico-racial y el tono de su obra.

La trayectoria artística de Guayasamín demuestra el uso doble de los in-

dios en el imaginario nacional: por un lado construyen la nación con su ancestral cultura, por otro, son rechazados cuando quieren obtener o impugnar la igualdad de derechos.

Todos los autores que rastrean el origen 'racial' de Guayasamín, en sus ancestros y en su sangre, están afirmando su creencia en la 'raza', y en las características 'raciales', como transmitidas a través de la herencia. Así mismo, están subrayando la importancia de este origen 'racial' en la trayectoria de Guayasamín. Jorge Enrique Adoum (1998) transcribe una especie de genealogía que habla del origen de la familia Guayasamín. Luego, en el mismo texto, se explica cuan especial era esta familia: no son agricultores, artesanos o siervos. Los Guayasamín tienen antecedentes en la edificación metafórica y literal de lo nacional: son sabios, médicos y constructores. En un periódico español se publica la frase:¹² "Su abuelo edificó medio Quito".

Por otro lado, Ramón (1999) está en desacuerdo con adjudicarle a Guayasamín un ancestro indio. Aunque éste no es el espacio para averiguar «la verdad» de su árbol genealógico, quiero resaltar la importancia que tiene para la prensa, la crítica, y para el mismo Guayasamín su supuesto origen étnico, y sobre todo, el uso que el pintor hace de éste: investirse del aura del indio víctima y permear con ésta su obra.

En un segundo nivel, Guayasamín recuerda que su abuelo vestía poncho y alpargatas, mientras que su abuela era una señorita mestiza. El pintor fue discriminado en la escuela, no porque parecía indio, sino por su apellido. La frus-

tración de Guayasamín no radica en su apariencia física, sino en la aceptación que se hace de su apellido como su marca familiar. Luego dirá que a pesar de que su padre no quería que estudiara arte, no le guarda rencor, sino que, ahora, Guayasamín le agradece haberle dado ese origen indígena.

Es cierto que la discriminación racial es hasta la actualidad una forma de excluir a las personas con determinadas características fenotípicas, no catalogadas, sino al contrario, ambiguas para adaptarlas según la situación. Además, había discriminación contra aquellos «mestizos» blanqueados, o para aquellos «indios» que se comportaban como «mestizos» pero que no podían ocultar sus orígenes. El viraje actitudinal que lleva a Guayasamín a enorgullecerse de sus ancestros también es recogido por Adoum, pero sin un análisis que permita ver el componente estratégico de esta elección. Sus biógrafos, críticos, y la prensa pondrán tanta atención al origen racial propugnado por Guayasamín, y lo entenderán de la forma «adecuada»: como una marca de sangre ancestral-nacional que el pintor lleva, y que frente al mundo aparece como una reivindicación «racial» y de clase.

El papel de Guayasamín dentro del grupo de artistas indigenistas ecuatorianos aparece como ruptura con viejos cánones en diversos aspectos. Guayasamín siguió en sus primeros años a los indigenistas y muralistas, pero fue creando un estilo propio. Por otro lado, este pintor inaugura un nuevo grupo de intelectuales que empiezan a vivir de su arte y no de encargos u otros oficios. Igualmente, para este pintor, el halo

12 *El español*, Octubre 1955.

construido en torno a sí cobra inusual importancia. Guayasamín es el primer artista ecuatoriano en experimentar esta transición.

Al abordar el caso de Guayasamín se ve como una primicia que su figura también ha sido objeto de una cuidadosa construcción. Los hitos que construyen la imagen de Guayasamín son: su ascendencia (de la nobleza) indígena, su pobreza infantil, el rechazo de sus profesores y compañeros, Rockefeller como el gran mecenas, sus viajes, Orozco como su maestro, el premio de la Tercera Bienal Hispanoamericana, sus ideales de «izquierda», su defensa de los oprimidos, y la aclamación incondicional que le sucedió. Todo entretelado con la imposibilidad de cuestionar su talento artístico. ¿Cómo sucede que un artista plástico adquiere la aclamación casi total de un público, tanto a nivel de su obra, como de su vida? Bourdieu afirma que para que exista una armonía entre las expectativas inscritas en una posición determinada dentro del campo y las tendencias del ocupante se necesita de «sinceridad». Esta sinceridad también se potencia a partir del poder de convencer y generar una creencia colectiva en el autor y su arte (Bourdieu, op. Cit: 95). Eso hace Guayasamín cuando inscribe ciertas experiencias en su trayectoria, como vitales. Es decir que, en la medida en que Guayasamín sea capaz de convencer con su obra y su discurso, es posible que converjan coherentemente su trabajo y sus predilecciones.

De igual manera, es crucial para alcanzar reconocimiento público en el campo cultural, dejar por sentada la diferencia de un autor (sobre todo si es nuevo) frente a otros autores ya consagrados. En esta pugna se encuentran las figuras dominantes, las cuales preten-

den una continuidad y la reproducción; mientras que por otro lado están los novatos, quienes buscan ruptura, diferencia, revolución. Para ello, se deben adquirir marcas distintivas que puedan identificar las propiedades más visibles y superficiales de un grupo de trabajos o productores. «Estos signos distintivos nacen en un mundo en el que la única forma de ser es ser diferente» (Ibid 106).

Los discursos acerca de la obra de un autor no son tangenciales en el campo cultural o en la trayectoria del mismo pintor, por ejemplo. De acuerdo al tipo de acercamiento que hace Bourdieu, con su esquema de campos, «el discurso acerca de un trabajo no es un mero acompañamiento que pretende apoyar su percepción y apreciación, sino una etapa en la producción del trabajo, de su significado y valor» (Ibid 110).

Controversial desde sus primeros años, Guayasamín se distingue de sus compañeros artistas, debido a su propio esfuerzo por «hacerse un nombre» como diría Bourdieu. Hacerse un nombre significa hacerse una marca, alcanzar reconocimiento de la diferencia entre uno y otros productores culturales, especialmente de los más consagrados. Al mismo tiempo, significa crear una nueva posición más allá de las posiciones ocupadas en ese momento, una nueva posición por sobre ellas, en el *avant-garde* (Ibid: 106). Los conflictos estéticos acerca de las visiones legítimas del mundo –en síntesis acerca de lo que merece ser representado y la forma correcta de representarlo– son conflictos políticos (aparecidos en la forma más eufemística) por alcanzar el poder de imponer la definición dominante de la realidad, y de la realidad social en particular (Ibid: 102).

Un hecho marcaría la trayectoria de Guayasamín: asistió a su primera exposición Nelson Rockefeller, quien en esa época era Encargado de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado (de Estados Unidos de América), y le compró cinco de sus cuadros, pagando una cifra alta en dólares. Más tarde, el mismo Rockefeller lo invita a visitar algunos museos en diversas ciudades de Estados Unidos. De acuerdo al mito construido, Rockefeller se convirtió en un comprador asiduo de las obras de Guayasamín. Luce DePeron (Op. Cit.), su pareja sentimental y luego, segunda esposa, aclara que cobraron los cuadros a Rockefeller después de años de realizada la compra y luego de que ella tuviera que hacer miles de llamadas telefónicas insistiendo por el pago. El mismo caso sucede con el mito de ser discípulo del pintor mexicano Orozco. Según el testimonio que recoge Adoum, Guayasamín relata:

Yo tenía entonces 23 años y quería absorber el mayor conocimiento posible sobre la pintura al fresco. Orozco me enseñó los secretos para hacer un mural: como hay que preparar la pared y hasta que punto, antes de que comience a secarse el muro, uno puede pintar; como hay que dibujar en los cortes precisos..., en fin, todo un sistema muy complejo. Pero se trataba de aprender prácticamente, no en teoría. Orozco pintaba en ese momento el "Apocalipsis"... [Allí estaba] un hombre, 'mudito', muy humilde, preparaba las paredes donde iba a pintar Orozco. Y él me dejó que viera cómo se hacía... Todo eso aprendí, y a mi regreso al Ecuador, fui el primero que pintó un mural al fresco (325).

La historia que trasciende masivamente para la posteridad es la de Guayasamín como *discípulo* de Oroz-

co. Decididamente, Guayasamín sabía cómo contar las historias de su vida, y sabía que haber pintado con el muralista Orozco era un hecho que determinaría el valor de cualquier pintor de la época. Guayasamín se estaba diferenciando de otros pintores similares ecuatorianos. Nadie como él, tendría tan vasta y selecta formación artística. Esta anécdota, y la reconstrucción de los hechos que le antecedieron, han sido recopilados a partir de la propia versión de Guayasamín, y han sido repetidos por los medios de comunicación y biógrafos, con abrumadora diligencia, y con una grandilocuencia que a veces raya en la exageración. Creo que la palabra de Guayasamín acerca de su propia vida y obra ha excedido a la investigación acerca de ambas, y la opinión pública (prensa y personalidades) ha hecho de sus mitos verdades incuestionables. Guayasamín ha construido en su torno, el 'círculo de la fe', o en otras palabras, un círculo que se retro-alimenta y que va de quien cree en su valor y le otorga un trato distintivo, a quienes hablan bien de su arte, adquiriendo valor como críticos gracias a eso.

Guayasamín gozaba de fama nacional e internacional desde antes de la década de los cincuenta: el reconocimiento de grandes premios siempre es una constatación del valor de un artista. Sin embargo, no se puede olvidar que los premios y reconocimientos en el campo cultural son producto de las instancias de consagración que forman parte de la compleja estructura del campo artístico, cultural, o pictórico. La consagración otorga legitimidad. Los agentes de consagración no siempre están representados por organizaciones institucionalizadas; muchas veces incluye círculos críticos, salones, pequeños grupos que rodean a un autor famoso. Sin embargo,

el reconocimiento oficial y la consagración están estrechamente relacionados, al punto que la aprobación oficial de las autoridades artísticas más renombradas se puede convertir en una medida exclusiva del valor de una obra pictórica. Según Bourdieu: "el pintor percibe la admisión al salón, los precios, elección en la academia y comisiones oficiales, no tanto como modos simples de 'hacerse un nombre'; sino como una constatación de su valor, un certificado genuino de calidad artística" (Ibid 243).

Aunque cada campo cultural depende del contexto social en el que se crea y reproduce, el estado puede ejercer el poder de orientar la producción cultural a través de subsidios, comisiones, promociones, puestos honoríficos y condecoraciones, que expresan compromisos o abstenciones (125). Estas figuras consagradas, además de dominar el campo de la producción cultural, también dominan el mercado: son los artistas más caros, más rentables y los más aceptados, ya que se han convertido en parte de la 'cultura general' gracias a un proceso de familiarización en el imaginario del público (108).

El libro "Guayasamín. El hombre, la obra, la crítica" de Jorge Enrique Adoum es un texto apologético. Los libros que se escriben acerca de Guayasamín rara vez se enfocan en su capacidad como pintor, sino en toda la tramoya que se construye en torno a su imagen. Los comentarios varían del origen indio y pobre, hasta su tendencia monotemática como fruto de su preocupación por los más oprimidos. Guayasamín no sería el

mismo si ciertas anécdotas de su vida se obviarán. Su obra, es solo la sombra de su figura. Es por eso que es muy inusual encontrar una crítica que acepte emitir juicios frente a la obra o la persona de Guayasamín, al precio del sacrilegio. El ejemplo de Marta Traba es representativo. Antes de hablar acerca de esta crítica de arte, quisiera señalar que a finales de 1960, en el Ecuador ya había oposición frente al uso y abuso de elementos indígenas, o de los indígenas en la pintura ecuatoriana. Pero esta discusión se enmarcaba en pugnas entre ideologías de 'derecha' y de 'izquierda', o dentro de un enfrentamiento de opiniones entre los defensores y los detractores de los indios.

La 'raza' y la técnica artística

En el Ecuador, el grupo VAN se opuso al predominio de la pintura indigenista.¹³ Muchos artistas jóvenes se volcaron hacia el arte abstracto. Guayasamín no lo hizo, y justificó siempre su elección de quedarse con su estilo, por razones de sinceridad telúrica: Además de la ubicación geográfica del arte, Guayasamín sustenta la vieja idea racial geográfica, en la que la geografía determina el comportamiento de una población. La siguiente cita es elocuente:

¿Puede ser éste un paisaje como el francés?... ¿Cómo puede un pintor de Ecuador, de Perú, de Colombia, de México – donde tenemos un paisaje que, de seis o siete mil metros de altura, con nieves perpetuas, baja hasta la costa del Pacífico, o a la selva amazónica, con profundidades inmensas, con cambios de vegetación, de

13 "A fines de la década del 50, el arte ecuatoriano ve al fin confrontada la obra de Guayasamín por un grupo donde figuran: Villacís, Tábara, Viteri, Cifuentes, Muller, Almeida, más tarde Maldonado, quienes en 1966 llegan a constituir un verdadero grupo pese a que enseguida tomarán distintas vías pictóricas" (Traba, 1973: 41).

clima— convertir en sistema estético esa realidad? Además, el hombre que vive en ese paisaje es distinto. El francés es tranquilo, reflexiona, habla en voz baja, sus reuniones son en los bares o en los sitios de comer y solo muestra su intimidad a gente muy privilegiada. Aquí todo es abierto, a gritos, a la intemperie. Y si no se quiere caer en una farsa conceptual, si quieres ser honrado con el medio en que vives, tienes que representarlo (243).

En otra entrevista también afirma: “Yo se por qué los pintores de América del Sur no son abstractos. El hombre y la Naturaleza tienen un poder tan extraordinario que el artista no puede sustraerse a esta fuerza. Quien sea abstracto allí, no es sincero”.¹⁴

Huacayñán ha sido nombrada como la historia del pueblo latinoamericano o ecuatoriano. Guayasamín le da un tono más dramático al hablar de la “tragedia” de estos pueblos. De la misma forma, al hablar de tragedia se impone la idea de reivindicación y mesianismo, instaurándose Guayasamín como el relator ‘objetivo’ y sobrecogido de la historia de estos pueblos. Mi hipótesis es que su narración es una que se vale de estereotipos, costumbres, imaginarios, y simpatías caritativas. Como resultado final, este pintor valida ideas fijas acerca de las ‘razas’, resalta los rasgos estereotípicos de éstas y articula discursivamente todo lo relativo a los indígenas: su sufrimiento, y las expectativas de su redención. Guayasamín estructura el inventario racial del Ecuador, para luego extenderlo como si fuera un inventario racial continental. En sus declaraciones acerca de *Huacayñán* ubica geográficamente a los habitantes de un país

según su ‘raza’: el indio es de la montaña, el negro de la selva, el mestizo de la ciudad. Fácilmente logró ampliar esa visión reducida de la diversidad, a América: Esto, para ampliar su público y alcanzar una universalidad. Al mismo tiempo, *Huacayñán* —según quienes consagran su obra— es la representación de la nación ecuatoriana: validan este juicio Benjamín Carrión, la crítica artística ecuatoriana, y la imagen periodística construida alrededor de esta obra.

La mayor parte de la crítica afirma que la perspectiva de Guayasamín se dirige a señalar la explotación que sufren los indios en esa época. La pintura de Guayasamín sería, entonces, un grito de protesta, como él mismo ha dicho innumerables veces. Sin embargo, cabe preguntarse si la tendencia a retratar a los oprimidos del mundo correspondía a un reclamo social, o a una estrategia de imagen y de mercado que le ha permitido erigirse por excelencia como el artista comprometido.

Propongo que la preocupación de Guayasamín por reivindicar a la ‘raza vencida’ proviene —en gran parte— de una exigencia coyuntural de un indigenismo en boga, no a un sentimiento de compasión, como todos claman. Además, de aportar a la recurrente imagen del indio desvalido, sin voz, melancólico, Guayasamín utilizaba su temática reivindicatoria como una estrategia para construir su imagen personal y una estrategia de mercado. Guayasamín como el indio que pinta para reivindicar a su ‘raza’ era el distintivo que lo hacía único al lado de los otros pintores. Luce DePeron denunció públicamente la falta de sentimientos de humanidad frente

14 Diario *El español*, Octubre de 1955.

a ella y sus hijas, por ejemplo, contrastada con el discurso constante de ser defensor de los oprimidos (Ver DePeron 2001: 297).

La disputa con Marta Traba

Marta Traba (1930-1983) fue una crítica argentina estudiosa del arte latinoamericano. Ella representa una de las pocas críticas que mantienen un escepticismo frente al no cuestionado talento de Guayasamín. Para Traba (1973:30), a partir de 1950 se produce un cambio en el arte latinoamericano. La "mexicanización" del arte había reflejado una actitud parcial de un grupo dominante dispuesto a regimenter temas y soluciones artísticas". En éste, "el mexicano reflejo...desapareció, dejando un hijo natural, el indigenismo, que se vería inesperadamente glorificado por las hábiles maniobras pictóricas del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín". Traba resalta que esta adopción del indigenismo confrontó a "los nuevos artistas y a los mediocres que resuelven discutir, a falta de talento para actuar plásticamente" (siendo Guayasamín parte de los últimos).

Traba afirma que Guayasamín expone una "prédica del indigenismo particular", pues ella cree que "no se podría decir que en Ecuador existió una fuerte corriente indigenista, como sí la hubo, en cambio, en el Perú, donde Sabogal, Codesido y Blas, por ejemplo, cierran filas para defender al indio, que más tarde será realmente reinterpretado por un escritor, José María Arguedas, y un pintor, Fernando de Szyszlo".

Mientras tanto, en *Huacayñán*, "están patentes, en cambio, todas las condiciones de baja utilización del material indígena y ambición personal, que definirán permanentemente sus actitudes".

A nivel temático, esta obra 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 *close-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, o salvaje, en simple contradicción con la civilización".

Traba afirma que la pintura de Guayasamín "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. Sorprendentemente dotado para manipular su propio éxito, Guayasamín logra colarse por todos los intersticios, pinta retratos de todos los presidentes regresivos de Latinoamérica que caen bajo su mano (inclusive, por supuesto, nefastos personajes norteamericanos)". Así, critica no solo su pobre calidad artística, sino su maestría en alcanzar los espacios más cotizados del campo cultural.

En síntesis, Traba piensa que Guayasamín no es "un hecho pictórico válido", pues es "solo un caso de inflación desmesurada, producto de la falta de medida, de la falta de discreción de sus apologistas, Benjamín Carrión hizo de Guayasamín un semidios, liquidándole involuntariamente". Traba afirma que "en ningún caso Guayasamín hubiese sido un gran pintor. "Fíjese en su dibujo, es endeble, fíjese en la composición, no puede ser más pobre, fíjese en el color, no resiste ningún análisis. Y lo que él llama texturas, es algo

miserable en extremo. Es decir, no hay un solo elemento pictórico que sea interesante en Guayasamín. Su obra no es sino un discurso pintado”.

Según la crítica de arte, la atracción de la pintura de Guayasamín es su monumentalidad, “golpea casi físicamente al espectador. ...¡Es una trampa! Y otra trampa es la truculencia de los contenidos. La truculencia, que es muy diferente de la hondura”.¹⁵ Adoum defiende a Guayasamín de los ataques de Traba, citando las razones de Guayasamín para rechazar la pintura abstracta: el paisaje ecuatoriano le impide abstraerse de este mundo material. De ahí que, quien sea un artista abstracto en América Latina es un artista falso. Seguidamente, tanto Adoum como Guayasamín ven en ‘su’ expresionismo, un estilo propio, único, no proveniente de escuelas artísticas europeas, sino de la experiencia latinoamericana de Guayasamín. Adoum dice que Traba es una de las más fervorosas «propagandistas de las tendencias artísticas europeas y norteamericanas en América Latina y crítica de lo que en este continente se hace, a su juicio, mal, en materia de pintura». Una vez más, Guayasamín y su defensor, se hacen eco del determinismo geográfico-racial: la geografía determina el alma de los pobladores, dicta tendencias, permite entender cosas y ser ciego ante otras. Adoum argumenta que Traba, nacida en Argentina, poco o nada puede entender de la cultura latinoamericana, pues su país de origen tiene una gran influencia europea. Así mismo, Guayasamín, por haber nacido en Sudamérica tiene la capacidad (¿innata?) de entender el sufrimiento de la ‘raza india’, y

de plasmarla más fidedignamente que otros pintores. En esta discusión lo que está en juego no es la defensa de un estilo artístico, sino la imposición de un modelo de representación del mundo y esta lucha es política por excelencia.

Una característica sobresale a partir de esta pugna por adjudicarse la verdad en cuanto a la pintura de las sociedades latinoamericanas y del campo cultural en particular: existe temor a la autocrítica, miedo de profanar símbolos constituidos. De hecho, el surgimiento del grupo VAN es un ejemplo de resistencia, y también lo es, la oposición de pintores ecuatorianos al realismo social que cobra fuerza en los años 1960. Igualmente, los artistas empiezan a protestar ante el anquilosamiento de las instituciones artísticas, como el “Salón de Mayo”, o la “Casa de la Cultura Ecuatoriana”, de la que era representante principal Guayasamín durante algunos años (fines de los sesenta y a partir de 1970).

Traba clasifica a Guayasamín dentro de la ‘pintura transaccional’, siendo esta «la de los artistas que comenzaron a entrever el desmoronamiento de una pintura marginada de la estética e idearon una transacción entre los datos más generales y obvios del siglo XX y los temas vernáculos. Guayasamín, cuando caduca el indigenismo y adquiere su ‘humanismo’ entendió la pintura como un «espectacular juego malabar», el cual con «la suficiente dosis de malicia» pudo «prevenir su obra del derrumbe instantáneo a que la condenaba su condición testimonial, apuntalándola con elementos más perdurables. No se tomó, sin embargo, el trabajo de crearlos: saqueó con el mayor desparpajo los

15 Revista *Hogar*, 1969, por Rodrigo Villacís Molina, “Marta Traba vs. Guayasamín”.

recursos más fáciles o conocidos del gran repertorio picassiano».

Traba continúa ofreciendo pistas que ayudan a entender el campo cultural latinoamericano:

Guayasamín [...]levantó el americanismo como una bandera impostergable, fuera de la cual solo podría existir la alta traición. Por desgracia, el público latinoamericano tiene debilidad por las «causas» que parezcan reivindicar sus muchas desventuras y que le ayuden a postergar el examen serio y desaprensivo de las mismas. Por segunda vez en el siglo reapareció «la causa», «el americanismo» tenía la misión de devolver la vida al arte precolombino y defender las razas autóctonas explotadas, ya no por el imperialismo capitalista, sino ahora lisa y llanamente, por el egoísmo del blanco (Ibid: 260).

A pesar que el análisis de Traba puede explicar la perdurabilidad y alcance del 'fenómeno Guayasamín', su crítica ha quedado al margen. Adoum (op. Cit: 392) habla de la oposición al arte de Guayasamín como un acto racista: los intelectuales ecuatorianos que criticaban el uso de los indígenas para realizar una pintura que enriquecía en capital simbólico y monetario, padecían de «envidia inconfesa», pues «el indio» se había comprado una casa y tenía automóvil... Cabe recordar que el precio de «un Guayasamín» –me refiero a los cuadros menores...– como la de cualquier artista conocido fuera de su aldea, lo fija el mercado internacional».

Las palabras de Adoum ofrecen pistas para descifrar el racismo ecuatoriano. Aunque no he hablado al respecto en este trabajo, la 'raza' y la clase social no están separadas en el Ecuador. Se asocia el color oscuro de la piel (ya sea de indios o negros) con un estado de pobreza. Así mismo, el blanco es asocia-

do con el dinero y el poder. Cuando un indio adquiere poder y dinero, existen dos posibilidades: es un indio soliviantado, o el dinero produce el efecto de "blanqueamiento" (ver Whitten 1993), convirtiéndolo en mestizo.

En este país de racismo exacerbado, muy posiblemente existía un sesgo racial de los opositores de Guayasamín frente a él. Sin embargo, las acusaciones de racismo impiden realizar una crítica o un análisis exhaustivo de un artista o una obra. Como dice Traba, se inicia una discusión ideológica a falta de argumentos artísticos. En síntesis, el hecho de que las acusaciones de racismo sean la base de los criterios a favor y en contra de un pintor que se adjudicó el título de 'indio', hace que los argumentos plásticos se oscurezcan y debiliten.

Escondarse tras el escudo del artista indio, que cuando es criticado es por causa de su origen «racial»-étnico, y cuando es alabado constituye un reconocimiento merecido a esta «raza maltratada por siglos», ha sido probada como una herramienta efectiva en el campo artístico ecuatoriano. Sin embargo, al mismo tiempo limita la diversidad de otras voces, otros flujos, otras propuestas. No existe un extrañamiento del artista frente a su obra, sino una repetición de temas y estilos: se recurre al facilismo y se establecen mitos insoslayables que se reproducen en el sentido común de la gente.

Es difícil hablar acerca de Oswaldo Guayasamín en términos de un análisis objetivo de su discurso pictórico y de su figura. La dificultad radica en que dentro de los imaginarios, es difícil romper con su autoridad sacra. Sin embargo, poder disgregar las construcciones discursivas que conforman a un

auctor (para usar palabras de Bourdieu) es ilustrativo. Las disputas artísticas son pugnas políticas entre autoridades que buscan adquirir el poder y la potestad para consagrar artistas, obras, técnicas y tipos de representación.

Cuando el indigenismo deja de ser la corriente teórica de construcción nacional, y se da una leve ruptura con la imagen ventrilocua de antaño (a partir de 1990), es cuando las implicaciones de la auto-denominación como indígena – desde Guayasamín – empiezan a cobrar fuerza y efectividad. En ese contexto de mayor apertura a la voz propia del indígena, el pintor ecuatoriano reclama su identidad (fragmentada, contradictoria y construida, al mismo tiempo que heredada, perenne, proveniente de su supuesto linaje); solo entonces es más aceptable exclamar: “¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín.”

Bibliografía

- Adoum, Jorge, Enrique.
1998. *Guayasamín: El hombre, la obra, la crítica*: Nauta.
- Bourdieu, Pierre.
1993. *The Field of Cultural Production*. USA: Columbia UP.
- DePeron, Luce.
2001. *Una luz sin sombras*. Barcelona: Circe.
- Escobar, Ticio.
2013. “Arte indígena: el desafío de lo universal”. *Revista Casa de las Américas*, No. 271, abril-junio, pp. 3-18.
- Gilman, Sander.
1985. “White bodies, black bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature”. En *“Race”, Writing and Difference*. Gates, Henry Louis (ed.). Chicago: UP of Chicago.
- Muratorio, Blanca (ed.).
1994. *Imágenes e imagineros*. Quito: FLACSO.
- Nochlin, Linda.
1988. *Women, Art and Power*. New York: Icon Editions.
- Paz, Octavio.
1993. *Los Privilegios de la Vista II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Poole, Deborah.
1997. *Vision, Race, and Modernity: A visual economy of the andean image world*. New Jersey: Princeton UP.
- Radcliffe, Sara y Westwood, Sally.
1999. *Rehaciendo la Nación: Lugar, identidad y política en América Latina*. Quito. Abya Yala.
- Ramón, Gonzalo.
1999. *¿Quién es Guayasamín?* Quito: Abya-Yala.
- Silva, José Félix.
1988. *Ecuador: Frustración y esperanza* (Mural de Guayasamín en el Palacio Legislativo). Quito: Congreso Nacional del Ecuador.
- Stoler Ann Laura.
1995 (2da. edición 1997). *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. USA: Duke University Press.
- Traba, Marta.
1973. *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950-1970*. México: Siglo XXI Editores.
- Whitten Norman (ed.).
1993. *Transformaciones Culturales y Etnicidad en la Sierra Ecuatoriana*. Quito: Universidad San Francisco de Quito.