

FLACSO ECUADOR

***“¡Carajo, soy un indio!
Me llamo
Guayasamín”***

La construcción social de
las ‘razas’ en el Ecuador.
Un estudio de caso.

Tesis de Maestría
Ciencias Sociales
Mención Estudios Ecuatorianos

FLACSO Ecuador

Angélica Ordóñez Charpentier
Junio 2000

Índice

Agradecimientos	i
Capítulo 1: Introducción	1
Capítulo 2: El indigenismo	19
Capítulo 3: Guayasamín	47
Capítulo 4: Conclusiones	127
Bibliografía	133

Completar este trabajo me hubiera sido imposible, sin el apoyo incondicional de mis padres y hermanas, sin la colaboración de Anita Lucía Charpentier, sin las conversaciones iluminadoras con Trinidad Pérez, sin la infinita paciencia y comprensión de Fernando Larrea, sin el continuo psicoanálisis, y sin la confianza y guía de mi director de tesis, Xavier Andrade.

Gracias.

Capítulo 3

Guayasamín

"Denigrar [la] obra de [Guayasamín] sería casi lo mismo que denigrar la propia cultura latinoamericana"
Lucie-Smith

"Guayasamín es el único pintor ecuatoriano del siglo que ha asumido carácter de monstruo, sagrado para unos, nefasto para otros. Ello ocurre porque no se distingue entre su pintura misma y todo el aparato montado en torno a ella"
Hernán Rodríguez Castelo

"Me importa un comino que mis cuadros decoren las casas de los ricos"
O. Guayasamín

Este es el contexto ideológico que da paso a la auto-invocación de Guayasamín como indio. Oswaldo Guayasamín (1919-1999) vive en una época en la que el debate acerca de los indios crecía, el indigenismo cobraba fuerza y se ampliaba geográficamente, y el estado promovía políticas integracionistas para los indios. Sin embargo, siempre está presente una paradoja: mientras que la sociedad discriminaba efectivamente a los indios, en niveles más políticos e intelectuales, el indio era la piedra angular de la nación. Y así era entendido a nivel continental y global.

La llegada de los españoles a América cambiará el curso de la historia para siempre. Además de ser un hito en la historia de la interculturalidad y la conquista de los pueblos, el arribo de los españoles rompe las relaciones tradicionales en lo económico, político, y social, entre continentes. Con la expansión imperial, nuevos flujos e intercambios se instalan, cambiando también la conformación interna de las nacionalidades (cf. Stoler 1995; Mintz 1982).

Uno de los cambios importantes de la época, se manifiesta en las concepciones sobre el poder y la dominación que emergen a partir de la conquista. Ir a otros continentes en busca de quienes podían ser dominados, con el arma de ideologías que intentaban prolongar la dominación, establece normas y reglas de juego, en el campo del poder.

Claramente, la Conquista trae consigo una serie de discursos sobre el 'otro', que se irán afianzando y transformando: A través de los discursos sobre los indios se van creando sujetos con características propias. Sin embargo, el caso de los indios no es un caso cualquiera, pues en la construcción narrativa de éstos se inserta como eje el componente racial. De ahí que, este capítulo analizará un fragmento del discurso racializado (elaborado en el campo pictórico de mediados de los años 40) acerca de los indios, ligado a la construcción de la identidad nacional.

El enfoque que utilizo es constructivista, es decir que veo los grupos sociales como construcciones. Por eso, las 'razas' no existen como entidades naturales y objetivas, sino que se definen socialmente como grupos dependientes de las ideas que los moldean. A pesar de que las 'razas' si existen como entidades sociales, éstas son producto de una construcción social (Harris, op. Cit:20) sujeta a las ideas culturales contingentes. Las hipótesis claves de autores como Foucault (1993), Wade (1997), Stoler (1995), y Balibar (1991), serán de uso corriente en la elaboración de un análisis de la construcción social del discurso racializado acerca de los indios en el Ecuador.

La 'raza', como ha dicho Balibar, es una relación social, y no existe independientemente del contexto en el que se gesta. En este caso, me interesa la relación entre la construcción del concepto 'raza' y el campo cultural, en la constitución de la idea de lo nacional. Es importante hablar de los elementos y usos del discurso racial, que dan lugar al racismo promovido por el estado, y que explican las relaciones coloniales que sentaran las bases en América de los discursos racializados acerca del Otro.

La historia del término 'raza' data de algún tiempo en Europa: en el siglo XVI la palabra 'raza' significaba linaje, es decir un conjunto de descendientes ligados a un ancestro común. Hasta 1800 predominó su uso (Wade, 1997: 6).

En el siglo XIX , y a partir de un resurgimiento del colonialismo, proliferaron las tipologías de la humanidad. La 'raza' era vista como un tipo: las 'razas' eran permanentes, separables tipos de humanos con cualidades innatas pasadas de una generación a otra. Los tipos raciales eran ordenados jerárquicamente, con la idea base de que las jerarquías eran definidas en términos de diferencias innatas 'biológicas' (Ibid:10; también ver Poole 1997). En el siglo XX surge la idea de la humanidad dividida en civilizados y no-civilizados, y se elaboran políticas para mantener esta separación. Por un lado, el término eugénesis, con el siguiente precepto: deben ser restringidas las capacidades reproductivas de individuos biológicamente 'no aptos', y en general, de las 'razas inferiores'. Por otro lado, Darwin indicaba que no era posible seguir pensando en tipos raciales permanentes. Sin embargo, el darwinismo fue utilizado 'selectivamente' para sostener la idea del evolucionismo social según el cual las 'razas más aptas' dominaban mejor a las otras (12).

Hoy en día, científicos sociales argumentan que las 'razas' son construcciones sociales asentadas sobre la variación fenotípica, es decir, sobre diferencias en la apariencia física (14). Sin embargo, a la identificación racial se le añade un discurso de naturalización (15), que hace ver a las 'razas' como categorías objetivas e innatas:

El aparentemente 'hecho natural' de la variación fenotípica es en sí mismo socialmente construido: *las diferencias físicas que se han hecho claves para la distinción racial son particulares*: no solo son aquellas que muestran una continuidad evidente a través de las generaciones (tal vez la altura, el pelo, el color, etc.), sino aquellas que corresponden a los encuentros geográficos de los europeos en su historia colonial. Son sus combinaciones específicas de color de piel, tipo de pelo, y rasgos faciales las que han sido trabajadas como significantes raciales (15, énfasis mío).

Esto quiere decir que entender las 'razas' como construcciones de categorías e ideologías, significa constatar que éstas no solo se construyen en base a la variación fenotípica; ni siquiera en base a una diferencia innata, sino en base a aspectos *particulares* de variación fenotípica que han sido transformados

arbitrariamente en significantes vitales de diferencia durante los encuentros coloniales de los Europeos con los Otros. Para Wade, el concepto de 'raza' originalmente está ligado a la historia europea de pensar la diferencia, sujeta a un contexto social específico pero cambiante.

Guayasamín autodenominado como indio da muestras de esta construcción racial, y de la percepción de ésta como natural. Igualmente, la obra de Guayasamín muestra también cómo la construcción social de la 'raza' actúa desde el campo pictórico. Tal como afirma Poole (1997) para el caso de la fotografía indigenista a principios de siglo en el Perú, al asentarse en el Ecuador el indigenismo como estilo pictórico, materializa y visualiza estas creencias de las 'razas' en combinación con ciertos fenotipos. Los pintores indigenistas de principios del siglo XX estaban produciendo una imagen concreta de cómo se veían los indios, y más tarde se añadió a esa pintura el complemento psicológico que dejaba en claro 'cómo eran los indios'.

La pintura indigenista, así como su contraparte literaria, estaban haciendo un inventario de una realidad desconocida. Esta realidad, representada por los sectores marginales a la sociedad descendiente de los españoles, estaba catalogada racialmente: eran los negros y los indios la preocupación de la intelectualidad de la época, y el enfoque era casi antropológico. En este tipo de pintura se acentuaban las fisonomías de indígenas, negros y montubios; las vestimentas, las costumbres, los ritos, y los actos cotidianos, eran los temas predilectos. En la literatura, además de toda la descripción del ambiente no-urbano, se utilizaba un lenguaje coloquial, propio de estos grupos retratados (cf. Valdano 1999)

Los pintores indigenistas ecuatorianos se habían apoyado en los trabajos de sus homólogos mexicanos. A la vez, estos últimos habían rescatado las indagaciones pictóricas de los europeos, quienes se inspiraban

contundentemente en manifestaciones artísticas de África, Oceanía, Asia, o aquellas ancestrales de la misma Europa. Para cuando el indigenismo llega a Ecuador, los elementos artísticos rescatados de las pinturas típicamente "no occidentales" estaban más depurados, y tenían un uso consistentes.

Cuando Guayasamín expone *Huacayñán* en 1952, dice estar alejado del indigenismo, cuestionando -además- la veta 'folklórica' de este estilo. Sin embargo, sus temas se dividen en "negros, mestizos e indios", como él lo ha afirmado. Guayasamín estaba retratando una composición demográfico-racial del país, y al hacerlo, intentaba crear una idea amplia, diversificada, pero fija de lo nacional. Esta racialización de los habitantes ecuatorianos (aunque más tarde el pintor dirá que se basó en apuntes tomados en toda Latinoamérica para realizar esta etapa) hablaba de una tipología racial ligada a geografías específicas. Como él ha afirmado en innumerables entrevistas: 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.

Los elementos que resaltaban en las pinturas indigenistas, y más tarde en la obra *Huacayñán*, no correspondían a una elección hecha al azar, sino que eran elementos escogidos como representativos de los grupos racializados retratados. Eran componentes que confirmaban la visión no india y no negra de negros e indios. Es así como, a pesar de que Guayasamín elude trazos y temas 'sensuales' en su obra entera, en los Temas Negros de *Huacayñán* es central el cuerpo de la mujer negra, la 'inherente' sexualidad atribuida a éste, además de los temas que eran típicamente asociados con los negros: el rito, la marimba, la selva. Igual análisis se puede hacer del Tema Indio.

Es importante señalar que el concepto de 'raza' va cediéndole campo al de etnia. Se empieza a utilizar etnia para atenuar la carga discriminatoria de las 'razas' (como concepto y como relación social). Para fines de los años 60, casi todos los estudios de los indios tenían una marca socio-económica (se habla de campesinos), y una étnica en menor grado. Igualmente, se podría argumentar que *Huacayñán* tiene un tinte más étnico que racial en sus representaciones. Sin embargo, insisto en que se mantiene una visión racializada de los grupos sociales, porque los indios no son clasificados como grupo étnico, constatando que existen otras etnias indígenas en el Ecuador, sino que son vistos como grupos con características físicas y culturales particulares y estáticas. Todos los indios y los negros son idénticos y pueden ser simplificados o caricaturizados en unos pocos rasgos.

Además, existe una relación directa y complementaria entre el concepto de 'raza' y el de etnia. Éste último ha sido utilizado para atenuar las dimensiones de discriminación que sugiere lo racial, y para adjuntar a lo biológico del concepto, el elemento de lo cultural. Sin embargo, el concepto de 'etnia', concebido como un conjunto de características culturales fijas, ha reproducido en gran parte al de 'raza'²⁵. Como dice Wade (op. Cit):

Las identificaciones raciales y étnicas se sobreponen entre sí, analíticamente y en la práctica. En un nivel abstracto, tanto la raza como la etnicidad involucra un discurso acerca de los orígenes y acerca de la transmisión de las esencias a través de las generaciones. Las identificaciones raciales usan aspectos del fenotipos como una clave para la categorización, pero éstas son vistas como transmitidas intergeneracionalmente –por la 'sangre'– por lo que el origen ancestral es importante; de la misma forma, la etnicidad gira en torno al origen en una geografía cultural en la que la cultura de un lugar es absorbida por la persona (casi en la sangre) a partir de generaciones anteriores (21).

²⁵ Mires (1992) afirma: "Porque etnia no solamente es un concepto diferenciador, sino que también clasificador" (22).

La conjunción y confusión del término 'raza' y 'etnia' se reproduce claramente en la historia de los discursos racializados nacionales²⁶.

Estado y nación

La primera pregunta que surge en este momento es, ¿puede existir una clasificación racial, y de allí un racismo proveniente y mantenido por el Estado? Y luego, ¿es este racismo estatal necesario para la conformación nacional? Para responder, un paso obligado en la temática 'racial', es la teoría de carácter constructivista que expone Foucault en su *Genealogía del Racismo*. Dentro de la especificidad histórica que atañe a Foucault, este estudio permite entender cómo se utiliza el discurso racial (con qué fines), y de qué elementos se vale para consolidarse como una ideología científico-estatal, y los cambios en la narración histórica necesarios para este fin. El estudio de Foucault, en sus hipótesis fundamentales, vendría a explicar de qué manera una narración histórica específica llega a cambiar las relaciones sociales estableciendo discursos de verdad; es decir, cómo una narración histórica promovida desde el estado puede afectar la supervivencia de ciertos grupos, o fundamentar la existencia de 'razas superiores' en inferiores.

De acuerdo con Foucault, el racismo como ideología surgida en Europa se consolida a partir del siglo XIX. Para ello, convergen una serie de factores, y se metamorfosean ideologías de dominio, que con un sustento 'científico' iban a reordenar el discurso de la perenne guerra social (Para ello debe surgir la idea/noción de población, y debe centralizarse un control de tipo biológico de esa población desde el estado).

Michel Foucault emprende un exhaustivo análisis histórico evidenciando un cambio en la narración histórica, y el surgimiento de una contra-historia. El punto

²⁶ Para una discusión del concepto de etnia dentro de las Ciencias Sociales, ver Martiniello (1995).

de Foucault es mostrar, no la caída de un tipo de discurso y la emergencia de otro, sino la superposición de discursos que derivará en una forma nueva de ver y narrar la historia. Esto implica, el apareamiento de nuevos sujetos sociales, y de nuevas y disímiles fuentes argumentativas:

Al menos hasta el fin del medioevo hubo una historia -en el sentido de un discurso y una práctica histórica- que representaba uno de las grandes rituales discursivos de una soberanía que emergía y se constituía, precisamente a través de ella, como una soberanía unitaria, legítima, ininterrumpida y fulgurante; a esta historia (con el inicio de la Edad Moderna), comenzó a contraponerse otra: una contrahistoria de la servidumbre oscura, que la decadencia, de la profecía y de la promesa, del saber secreto que hay que reencontrar y descifrar, de la declaración conjunta y simultánea de los derechos y de la guerra (1993: 57).

La contra-historia deja de contar su propia historia a sí misma. Ya no se habla de la gloria de un pueblo vencedor frente a otro vencido, pero se sigue entablando una división binaria, dicotómica de la sociedad. De un discurso que distingue la historia de 'nosotros' y la de los 'otros', desde una visión de interioridad/exterioridad fronteriza, la diferencia se empieza a manifestar como cultural y biológica: "Más que de conquista y de esclavitud de una raza ejercida por otra, se habla de pronto de diferencias étnicas y de lengua; de diferencias de fuerza, vigor, energía y violencia: de diferencias de ferocidad y de barbarie" (Idem: 46). La metáfora racial cambia sus elementos, y los vuelve a conjugar de forma ligeramente distinta²⁷.

Las guerras europeas que datan de antaño se basaban en una lealtad al monarca, y de una división social geográfica, de reinos distintos. Ahora, lo importante es retratar la diferencia entre un grupo y otro como si estuviera albergada en la sangre y en las costumbres: la división se hace entre bárbaros y civilizados.

²⁷ Balibar (1991) extendiendo y profundizando en su análisis sobre la metáfora del 'vigor' de una 'raza', sugiere que ésta que sirve para segregar un grupo humano de otro también 'sirve' a la hora de discriminar sexualmente a una población. Dicho de otra manera, la metáfora del 'vigor' habla de la superioridad de un tipo de masculinidad y un tipo racial específico.

Aunque Foucault no explica bien cómo se da el tránsito de una narración a otra, ni explica por qué ciertos discursos se privilegian frente a otros, el autor sí señala que un discurso de tipo biológico, construido sobre las bases del discurso de las nacionalidades en Europa, el que va a fundamentar la guerra de razas: una transcripción biológica "tomará su discurso de una anátomo-fisiología. Esto dará lugar al nacimiento de la teoría de las razas en el sentido histórico-biológico del término"²⁸ (48).

Aquí, lo novedoso es que el tinte biológico y naturalizador de esta historia permite entender que la 'raza' enemiga ya no es una fuerza exterior invasora, sino una interna que va infectando continuamente el cuerpo social. Los bárbaros y los civilizados ya no pertenecen a reinos distintos, sino que conviven dentro de una misma sociedad: "En otras palabras: lo que en la sociedad se nos aparece como polaridad, como fractura binaria, sería el desdoblamiento de una sola y misma raza en una super-raza y una sub-raza".

La sub-raza amenaza con su presencia e invasión a la sociedad. Y es que las 'razas' en lucha no son iguales, una es "puesta como la verdadera y única (la que detenta el poder y está dentro de la norma) y" otra constituye "peligros para el patrimonio biológico". Foucault arguye que en este momento surgen discursos sobre la degeneración biológica de la sociedad, amparada en la eugénesis, y que tendrán buen anclaje en las discusiones posteriores, acerca de los peligros y las consecuencias del mestizaje en América. Igualmente (y esto se verá más adelante), el discurso local y contemporáneo sobre las 'razas' se impregna del llamado a defender la sociedad -en palabras de Foucault- de "todos los peligros

²⁸ Foucault continúa: "La segunda transcripción tendrá lugar a partir del gran tema y de la teoría de la guerra social, que se desarrollan desde los primeros años del siglo XIX y que tenderán a cancelar todas las huellas del conflicto de razas para definirse como lucha de clases"

biológicos de aquella otra raza, de aquella sub-raza, de aquella contra-raza que, a pesar nuestro, estamos constituyendo"²⁹ (49).

Uno de los puntos clave en el argumento de Foucault es aquel que señala la capacidad de manipulación del discurso de 'razas'. Este discurso es retomado desde distintos frentes, todos con diferentes móviles: fue "un instrumento compartido por demasiados enemigos y demasiadas oposiciones". Así, Foucault sugiere la ductibilidad de los discursos, que en lugar de demostrar quiebres tajantes entre una teoría y otra, muestra una superposición y una convivencia de posiciones disímiles y ambiguas. Así mismo, muestra que una ideología determinada no está ligada irreductiblemente a un actor social único: "Estamos frente a un discurso dotado de un gran poder de circulación de una gran capacidad de metamorfosis de una especie de polivalencia estratégica".

Las 'razas' que una vez se enfrentaron directamente, en guerras explícitas, ahora se embarcan en una lucha sutil. Foucault, basándose en sus estudios, sugiere el surgimiento de este racismo biológico, pero ahora estatalizado. El estado empieza a ser el 'defensor' oficial y central de la pureza de la 'raza'. Y simultáneamente cobra protagonismo un nuevo sujeto dentro de este relato histórico: la nación³⁰.

Era la primera vez que este esquema podía articularse, en primer lugar, sobre hechos de nacionalidad: la lengua, el país de origen, los hábitos ancestrales, el espesor de un pasado común, la existencia de un derecho arcaico, el redescubrimiento de las leyes antiguas (82).

Para que el surgimiento del racismo biológico y estatal se conjurara, fue necesaria la introducción del biopoder. Éste, que "se hizo cargo de la vida",

²⁹ El caso de este tipo de discurso en América se verá más adelante. Por ahora basta decir que la sub-raza contaminadora era la de los indios y los negros. Los españoles y criollos se defendían de la degeneración, y al hacerlo, sentaban las bases de su identidad.

³⁰ Obviamente, la idea de la nación estaba en ciernes. No se la entendía como hoy en día. "La nación, entonces, no era exactamente algo que pudiese ser definido a través de la unidad de los territorios o mediante una determinada morfología política. La nación en esa época no tenía fronteras, no tenía un sistema de poder definido, no tenía estado. La nación ... coincide más bien con las naciones, es decir, con los grupos, las sociedades, las agrupaciones de personas o

"conduce a lo que se podría llamar la estatalización de lo biológico". Existen dos momentos³¹. Se produce una primera toma de poder sobre el cuerpo desde el estado: la individualización como cuerpo disciplinado y dócil. Una "segunda toma de poder procede en el sentido de la masificación" (172): las masas de gente deben ser controladas desde la biología.

Así, surge la idea de la población como conjunto de gente cuya reproducción debe ser controlada. Es "la población como problema biológico y como problema de poder" (176). El *modus operandi* del racismo estatal, inicia con la toma de poder controlar la vida, siguiendo con "una separación, la que se da entre lo que debe vivir y lo que debe morir. A partir del *continuum* biológico de la especie humana, la aparición de las 'razas', la distinción entre 'razas', la jerarquía de las 'razas', la clasificación de unas 'razas' como buenas y otras como inferiores, será un modo de fragmentar el campo de lo biológico que el poder tomó a su cargo, será una manera de producir un desequilibrio entre los grupos que constituyen la población.

Foucault entiende la posición estatal de esta forma:

Cuanto más de las especies inferiores tiendan a desaparecer, cuantos más individuos anormales sean eliminados, menos degenerados habrá en la especie, y más yo -como individuo, como especie- viviré, seré fuerte y vigoroso y podré proliferar'. La muerte del otro, la muerte de la mala raza, de la raza inferior (o del degenerado o del inferior) es lo que hará la vida más sana y más pura (184).

individuos que tienen en común un estatuto, costumbres, usos, una ley particular, una ley entendida más como regularidad estatutaria que como ley estatal"

³¹ Foucault las llama tecnologías de poder. Son técnicas destinadas al control y a la normalización de los cuerpos. Como ya se dijo, una es individual, la otra es colectiva. "A partir del siglo XVIII, o de sus postrimerías, tenemos dos tecnologías de poder que se establecen con cierto desfase cronológico y que se superponen. Por un lado una técnica disciplinaria, centrada en el cuerpo que produce efectos individualizantes y manipula al cuerpo como foco de fuerzas que deben hacerse útiles y dóciles. Por el otro una tecnología centrada sobre la vida, que recoge efectos masivos propios de una población específica y trata de controlar la serie de acontecimientos aleatorios que se producen en una masa viviente" (178)

Esta idea de la degeneración racial tuvo fuerte raigambre en América Latina. La inexorable mezcla de dos 'razas', causaba desazón en las élites y se hablaba de una irrevocable degeneración de los vástagos, a causa de la inferioridad biológica de indios y negros. Aunque también se sugirió y se practicó el exterminio de la 'mala raza', una visión más 'optimista' como dice Clark (1999) entendió al mestizaje como una forma de deshacerse del componente indio: en el mestizaje se imponía la sangre blanca. Por eso, se propiciaron en algunos países políticas de inmigración de europeos.

Para Foucault, el racismo es más que una respuesta *ad hoc* frente a una crisis, es una manifestación del discurso de una permanente guerra social, alimentada por tecnologías de biopoder enfocadas en una incesante purificación. El racismo es parte del tejido social, inherente al estado biopolítico (Stoler, op. Cit: 69), y expresa la idea de que la sociedad se divide en seres normales y seres anormales, entre seres aptos para el gobierno, y seres de subordinación innata. En esta guerra social ha vivido la humanidad durante los últimos siglos.

El discurso racial (con una aproximación biológica) cambia de ser una defensa de la nobleza ante el estado, alegando superioridad, a ser un discurso que compromete a todos: la super-raza debe defenderse de la sub-raza, pero ambas forman parte de la misma sociedad, entonces el estado aparece como el mediador de esta lucha (Ibid: 98). El surgimiento de un discurso estatal biopolítico, es decir el surgimiento de la población como categoría social, y el nacimiento de la necesidad de controlar el comportamiento del cuerpo social formado por ésta, es el que posibilita este tránsito discursivo, y el que permite el surgimiento de un racismo institucional que decide sobre la vida de los pobladores, pervive hasta el día de hoy.

A más de evidenciar los virajes discursivos de la concepción racial, y a más de descubrir el componente biológico e institucional del racismo, Foucault

contribuye al estudio del racismo desde su discurso ambivalente, mostrando que no existe univocalidad lógica que permita el desmantelamiento de este ejercicio de poder. Igualmente, marca la importancia de la creación de sujetos desde la discursividad estatal, por ejemplo.

Foucault proporciona elementos importantes para un entendimiento más profundo de la 'guerra entre razas'. He expuesto sus hipótesis *in extenso*, con el fin de resaltar las que pueden ser utilizadas en un análisis de discursos racializados elaborados en un contexto distinto. Las hipótesis de Foucault develan una transición social, gracias a la cual se produce un cambio discursivo y cognitivo profundo, pero no absoluto ni definitivo. Foucault expone una forma de pensar la historia de los pueblos, a través de la metáfora de la guerra de las 'razas'. Esta metáfora se ha extendido, validado y potenciado en espacios y tiempos ajenos a Europa.

Como se ha dicho anteriormente, el discurso de las 'razas' supo añadir a las diferencias biológicas unas de tipo cultural; tanto desde su concepto gemelo de etnia, como de una extensión de las capacidades hereditarias del ser humano. En muchos casos, estas variaciones culturales son vistas como productos genéticos, hereditarios, de costumbres que atentan contra el orden civilizatorio. Para combatir estas costumbres nocivas, el plano de la esfera doméstica-individual se convierte el lugar de normalización³² estatal. En la esfera doméstica se evidencia quien pertenece verdaderamente a una nacionalidad, quien pertenece a una clase digna de tal nacionalidad, y quien ejerce una sexualidad que le permite el acceso tanto a clase como a nación.

El discurso de la nación, como muchos estudios recientes lo han mostrado, no destruía la concepción binaria de la sociedad, sino que la reemplazaba con un conjunto más fino de exclusiones en las cuales los expertos continuaban distinguiendo a quienes eran *echte*

³² Stoler señala: "...era en la esfera doméstica, no en la pública, que las disposiciones esenciales de masculinidad, moralidad burguesa, y atributos raciales podían ser desechos peligrosamente, hechos de forma segura" (108).

(verdaderamente) holandeses, franceses de pura sangre, o verdaderos ingleses. El discurso de la raza no era paralelo al de la nación, sino parte de éste: el discurso de la nación estaba saturado de una jerarquía moral, de prescripciones de conducta y civilidades burguesas que mantenían las políticas de exclusión en su centro. El racismo no solo se derivaba de un 'exceso' de biopoder, como decía Foucault, sino , como argumenta Balibar, de un 'exceso' de nacionalismo. (93).

La nacionalidad no es producto del nacer dentro de un territorio determinado. Para pertenecer a una nación, se debe compartir elementos de una cultura regida por la burguesía nacional. Esta cultura está definida de manera ambigua, así, se presta a interpretaciones y manipulaciones diversas, por parte de aquellos encargados de otorgarlas.

En las Indias Holandesas del Este, ya no solo se aplicaba el *jus soli* (derecho por nacimiento) y el *jus sanguinis* (derecho por herencia) como los elementos que proveían el criterio de la nacionalidad, sino lo que el abogado Nederburgh definía en 1898, emulando a Fichte, como una 'moral, una cultura, y percepciones y sentimientos compartidos que nos unían sin que fuésemos capaces de explicar exactamente en qué consistían'. Este intento de definir los preceptos morales y las esencias invisibles ligaban los discursos burgueses de la sexualidad, el racismo, y ciertos tipos de nacionalismo en formas fundamentales. Cada uno apelaba a la autoridad moral del estado para defender el cuerpo social de la degeneración y la anormalidad (Ibid).

El trabajo de Stoler (1995) es revelador en cuanto expone las vulnerabilidades y estrategias de la conformación de la identidad europea (ella analiza el caso holandés). Tomando la burguesía como el sujeto social en el poder, interesado en un proyecto de construcción identitaria y nacional³³, Stoler muestra que los Otros asiáticos ofrecían toda una serie de características frente a las cuales lo 'verdaderamente' holandés (*echte Dutch*) se oponía³⁴. De esta forma se completaba una doble tarea: se dejaba por sentado lo que no se quería ser (y de ahí lo que se debía ser), y como consecuencia se elaboraba una tipología con

³³ "El burgués era, sino el miembro de una especie distinta , al menos el último miembro de una raza superior, un eslabón más alto en la evolución humana , distinto de los órdenes inferiores que permanecían en el equivalente cultural o histórico de la niñez o la adolescencia. De ser el amo , a ser el amo de las razas había un corto trecho." (Stoler, op. Cit:126)

³⁴ Esta idea de lo verdaderamente holandés no es ajena una segregación basada también en la clase social. Al fin y al cabo, la ciudadanía estuvo basado por mucho tiempo en la procedencia (raza y origen geográfico) y en los medios económicos familiares. Stoler afirma: "la 'raza' y la 'clase', en su uso temprano, marcaron un fluido conjunto de diferencias somáticas Lamarckianas

bases biológicas y psicológicas de los colonizados. La cita de Stoler (op. Cit: 206) lo expresa bien.

El racismo no solo es una 'ideología visual' donde lo visible y lo somático confirman la 'verdad' del ser. El pensamiento racial euro-americano relaciona las marcas visuales de la raza con las propiedades variables escondidas de los diferentes tipos humanos. El orden burgués del siglo XIX era predicado en estas formas de conocimiento que relacionan los atributos visibles, fisiológicos de la clase, la nación y la sexualidad de los Otros, con lo que era secretado en sus profundidades- y ninguno de estos burgueses podía ser conocido sin que también se designasen las disposiciones fisiológicas y sensibilidades que definían quien era 'verdaderamente' (*echte*) europeo.

El ancla de estas bases es la ideología racial, pero también una de género, una de clase, y una de identidad nacional³⁵.

El caso ecuatoriano

El caso del Ecuador que he utilizado para este estudio corresponde al período republicano, es decir, cuando el Ecuador estaba formalmente constituido como estado-nación, y proseguía, bajo una idea de igualdad en la ciudadanía, la construcción de la identidad nacional. Adicionalmente, la etapa que pretendo analizar se caracteriza por evocar los orígenes 'autóctonos' del Ecuador, con el fin de consolidar la idea de lo nacional como eje unificador.

El papel del estado en la institución de una historia nacional resaltando ciertos hechos (y no otros) es clave,

Las narrativas de la identidad nacional reinventan no solo historias y culturas sino también linajes míticos de sangre que se escriben en el cuerpo y se expresan en términos de una 'etnicidad ficticia' de vital importancia para el centramiento de la nación y en cientos de formas legales y culturales (Radcliffe y Westwood, 1999: 84).

Es a través del estado que se pueden promover políticas oficiales que fortalecen una idea de lo nacional, o políticas que excluyen racialmente ciertas

condicionadas ambientalmente, diferencias en la forma de ser y vivir, diferencias en esencias sicológicas y morales –diferencias en la raza humana" (127)

³⁵ " La identidad racial-cultural de los ' nacionales verdaderos' continua siendo invisible, pero puede ser deducida (y es asegurada) a partir de la supuesta, casi alucinante visibilidad de los 'nacionales falsos' " (Balibar, 1991: 60).

figuras: Es el estado el que proporciona definiciones legales, administrativas y morales de la ciudadanía. El concepto que articula la exclusión/inclusión de poblaciones racializadas y etnizadas es el de identidad nacional.

El Estado no está ausente de esta política, y más bien ofrece sitio para proyectos raciales donde distintos discursos y prácticas racializan a las poblaciones, así como un terreno para discutir el significado de 'raza'. En ningún lugar esto es más aparente que en los debates alrededor de la identidad nacional (Radcliffe y Westwood op. cit: 66).

La identidad nacional se entiende como un conjunto de características que constituyen lo que es ser ecuatoriano, y lo que es el Ecuador. Según Silva (1992), los mitos de la ecuatorianidad son: "El mito del señorío por el suelo", y "El mito de la Raza Vencida". Mientras que el uno resalta la riqueza de un país con el contrapunto de una geografía indómita que obstaculiza el progreso (12), el otro mito se enfrasca en una discusión acerca de la etnicidad: las conquistas de nuestros pueblos marcaron en el carácter de nuestra nación, la perenne derrota (14).

Bajo los discursos oficiales de la identidad nacional se cree que el estado y las instituciones estatales pueden asumir un papel activo en la adquisición de ésta por parte de los ciudadanos. Los discursos y prácticas oficiales en torno a lo nacional pueden definirse, por lo tanto, como explícitas y profundamente arraigadas en el Estado: Éste crea (y re-crea) textos, mapas, inventarios y representaciones del país ; los nacionalismos propiciados por el Estado pretenden levantar fronteras, las cuales son materiales y representacionales al mismo tiempo, y que sirven para sentar diferencias claras entre lo nacional, por un lado, y lo local e internacional por otro (Ibid: 125), "mediante ideologías específicas de formación racial nacional que incluyen el mestizaje, el neoindigenismo y el 'blanqueamiento' " (Ibid: 250).

Según el estudio de Radcliffe y Westwood, el "Estado Nacional invierte mucho en la creación y el sostenimiento de una identidad nacional" (250),

"fundada en lo que supuestamente es lo excepcional y valioso de la ecuatorianidad" (Ibid: 87). Por ejemplo, es el elemento indígena como particularidad exótica el que la distingue de otras naciones y otras latitudes. Esta imagen es doble: hacia fuera sugiere la idea de diversidad, hacia dentro, esa misma diversidad se presenta como el problema fundamental en la constitución nacional. El indigenismo surge enmarcado en esta trama de contradicciones y estrategias de construcción racializada de la nacionalidad.

Por otro lado, para hablar de la nación ecuatoriana y sus estrategias para instituirse como tal, se debe iniciar por estudiar la nación como construcción social.

Anderson (1993) define la nación como "una comunidad³⁶ políticamente imaginada³⁷ como inherentemente limitada³⁸ y soberana³⁹". Al hacerlo, este autor pasa a formar parte de corrientes constructivistas de pensamiento que distintas a esencialismos o naturalizaciones que sitúan los conceptos sociales fuera del contexto social que los crea.

Anderson sostiene que la conciencia de una nación europea como comunidad empieza a nacer:

creando campos unificados de intercambio y comunicaciones por debajo del latín y por encima de las lenguas vernáculas habladas", "el capitalismo impreso dio una nueva fijeza al lenguaje, lo que a largo plazo ayudó a forjar esa imagen de antigüedad tan fundamental para la idea subjetiva de la nación", "el capitalismo impreso creó lenguajes de poder de una clase diferente a la de las antiguas lenguas vernáculas administrativas". En síntesis: "la convergencia del capitalismo y la tecnología impresa en la fatal diversidad del lenguaje humano hizo posible una nueva forma de comunidad imaginada, que en su morfología básica preparó el escenario para la nación moderna (op. Cit: 75).

³⁶ Es comunidad, porque "la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal" (Anderson, 1993: 25)

³⁷ "Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, ... pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión" (op.cit: 23)

³⁸ Es limitada porque sus fronteras son finitas (Ibid: 24)

³⁹ Es soberana porque su emblema es la libertad (de un reino dinástico jerárquico divinamente ordenado) (Ibid: 25)

Igualmente, Anderson sostiene que las comunidades criollas (sudamericanas) concibieron la idea de su nacionalidad, mucho antes que la mayor parte de Europa (Ibid: 81). "En realidad los habitantes de toda Hispanoamérica se consideraban 'americanos', porque este término denotaba precisamente la fatalidad compartida del nacimiento fuera de España" (98).

Anderson, señala un papel preponderante en lengua por "su capacidad para generar comunidades imaginadas, forjando en efecto *solidaridades particulares*". (op. Cit: 189). En el caso de Latinoamérica sería un hecho evidente que el idioma ayudara a conformar esta comunidad que trasciende la nacionalidad, sin superarla por completo. De la misma forma, existen otros elementos que co-adyuvan a la creación de una comunidad. Anderson señala, por ejemplo: a la institución educativa y a la administrativa, que venían desde las metrópolis, para formar jóvenes comunidades nacionales⁴⁰.

En este punto, es necesario entender por qué la 'raza' es necesaria para la formación de la nación. Balibar (1991) no deja de conectar a la conformación de la nación con el uso del concepto de 'raza'. Este autor, señala que existe un elemento fundamental en la conformación de la nación: la gente como imaginario. En esto coincide con Anderson, quien resalta a la comunidad imaginada como constructora de la nacionalidad, y en cierta forma con Foucault, quien ve en la creación de la población la posibilidad del ejercicio del biopoder desde el estado. Balibar afirma de la población que:

Es una comunidad que se reconoce como tal antes de la institución del estado , la cual reconoce el estado como 'propio' en oposición a otros estados y , en particular, inscribe sus luchas políticas dentro del horizonte estatal. [...] Pero esta gente no existe naturalmente , e incluso cuando se la constituye con una cierta planificación, ésta no existe para siempre (93).

⁴⁰ "La interconexión entre las peregrinaciones educativas particulares y las administrativas dio la base territorial necesaria para nuevas 'comunidades imaginadas' en la que los 'nativos' podrían llegar a verse como 'nacionales' "(198).

Se trata, entonces, de hacer que esa gente se produzca continuamente como una comunidad nacional (sujeta a una ley común). La ideología nacional, dice Balibar, involucra significantes ideales a los cuales transferir el sentido de lo sagrado, y afectos como el amor, el respeto, el sacrificio y el miedo, antes constitutivos de las comunidades religiosas. La transferencia es posible porque está en juego la construcción de otra comunidad: la comunidad nacional.

Para la existencia de una comunidad nacional, debe ser instituida estatalmente una 'etnicidad ficticia'⁴¹. Para crearla se necesita cualquier tipo de característica somática o psicológica, visible o invisible, que representarían las diferencias hereditarias y naturales entre grupos sociales dentro de la nación o fuera de sus fronteras (99).

Aunque ninguna nación posee una base étnica natural, sus pobladores son nacionalizados y etnizados, como si estuvieran formando una comunidad natural poseedora de una identidad cultural, unos orígenes y unos intereses que trascienden la individualidad y las condiciones sociales (96). En esta cruzada, la 'raza' y la lengua son vitales, y operan conjuntamente. Ambas expresan la idea de un carácter nacional que trasciende el individuo. Son dos formas de anclar poblaciones históricas a un hecho 'natural' (donde la diversidad de lenguas y la diversidad de las 'razas' aparecen como predestinación), y formas de transcender la contingencia de un conjunto de gente que vive junta.

La lengua crea igualdad entre individuos: todos hablan la misma lengua. Sin embargo, las diferentes prácticas lingüísticas son 'naturalizadas' bajo la creencia de que aunque es el mismo idioma, las diferencias sutiles en el uso de éste marcan una diferencia fundamental entre los individuos que lo usan de una forma u otra. La comunidad racial disuelve desigualdades sociales etnizando la

⁴¹ En este concepto, aclara Balibar, se debe entender el término ficción como una analogía con la *persona ficta* de la tradición jurídica en el sentido de un efecto institucional de 'fabricación' (1991: 96).

diferencia social en una división binaria entre lo 'genuinamente' o 'falsamente' nacional (Ibid)⁴².

Tanto la 'raza' como la lengua son campos mutuamente constitutivos, y que operan conjuntamente para el fortalecimiento de lo nacional, o incluso, la especificidad étnica. "La producción de la etnicidad es también la racialización de la lengua y la verbalización de la raza" (104).

Igualmente, el censo, el mapa y los museos contribuyen a formar una idea global y concreta de lo nacional: eran sistemas clasificatorios y cuantificadores de los pobladores que habitaban una nación, de la extensión de una geografía, de la historia de un pueblo⁴³. Estos sistemas legitimaban la división de la sociedad en 'razas', asociando cada categoría de este sistema jerárquico de clasificación, a los pobladores de geografías determinadas.

A pesar de que la comunidad nacional tenía elementos desde donde construirse, existían también componentes anómalos: aquellos que no podían ser asimilados a la nación moderna sino solo como ingredientes extranjeros. La cultura india o negra no podía ser aceptada en su totalidad por la ideología nacional.

Guayasamín como productor cultural

Guayasamín había pintado en la CCE, el año 1948, su primer mural: "El Incario y la Conquista". Siguiendo con la tradición muralista de los mexicanos, los temas tratados por los artistas ecuatorianos se enfocaban en resaltar el pasado

⁴² Anderson concuerda en algo y se extiende: "La lengua no es un instrumento de exclusión: en principio, cualquiera puede aprender una lengua dada. Por el contrario, es fundamentalmente inclusiva, limitada solo por la fatalidad de Babel: nadie vive lo suficiente para aprender *todas* las lenguas. La lengua impresa es lo que inventa el nacionalismo, no *una* lengua particular por sí misma" (op. Cit: 190)

⁴³ "El censo, el mapa y el museo: en conjunto, moldearon profundamente el modo en que el Estado colonial imaginó sus dominios: la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios, y la legitimidad de su linaje" (228).

indígena como hecho primigenio constitutivo de la nación. Guayasamín no era la excepción, sino el exponente más respetado de este estilo.

Cuando realiza *Huacayñán*, la crítica lo aclama como el pintor que sintetizara la diversidad racial ecuatoriana. Todos los cuadros se titulaban: ora Tema indio, ora Tema mestizo, ora Tema negro. Finalmente, se exponía el mural "Ecuador" 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. Para cuando recibiera el premio al Mejor Pintor de Sudamérica en la Bienal de São Paulo (1957), ya había expuesto en la Unión Panamericana de Washington, en Venezuela, Guatemala, Cuba, México, Suecia, Francia, entre otros países. La fama de Guayasamín era indiscutible, y estaba asociada a un tipo de arte reivindicatorio de los oprimidos, 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 60 algunos artistas ecuatorianos habían empezado a renegar del indigenismo, Guayasamín mantenía su "arte de denuncia" argumentando que del indigenismo había pasado al 'humanismo': ahora hablaba de hombres, ya no de indios. Pero, como dije antes, seguía manteniendo su línea estética fija y muy similar entre una etapa y otra.

Huacayñán se vendió en su gran mayoría. Para dejar el legado de su pintura en el Ecuador, no vendió ninguna de sus pinturas de la *Edad de la Ira*, su siguiente etapa. Al mismo tiempo, crea la Fundación Guayasamín (1976) en donde se establecen los tres museos: uno arqueológico, uno colonial, y uno contemporáneo. Es importante resaltar la función de los museos, en la constitución de la nación:

"Como recipientes de objetos 'nacionales' y presentadores de poblaciones y pasados, los museos cumplen una multitud de funciones en el proceso de formación de la nación, la mayoría asociadas con metas plenamente políticas de la *imaginación museística*" (Radcliffe y Westwood, op. Cit: 118).

En el museo arqueológico están alrededor de 3000 piezas originales de culturas como la Machalilla, Manteña, Puruhá. Estas piezas fueron coleccionadas desde mucho antes, a partir de que la primera de ellas fuera encontrada por su padre. Las piezas de arte colonial (alrededor de 300 piezas) fueron intercambiadas por sus pinturas, y también compradas. Finalmente, en la sección de arte contemporáneo se encuentran pinturas de sus distintas etapas (sobre todo de la *Edad de la Ira*, y retratos varios)⁴⁴.

También se entiende la acumulación en los museos como formas de expresión filantrópica, y/o de interés nacional. Además de que los museos sirven para mantener 'disecados' los elementos constitutivos de una nación (en el caso de los museos de la Fundación, la ecuatorianidad puede ser dividida en tres etapas: pre-colombina, colonial, y Guayasamín), también actúan como un catálogo o un inventario.

"El discurso del museo presenta las diferencias ... como parte de otro *inventario* del país, como una 'serie paralela (inventada)' de componentes

⁴⁴ Ver Diario El Comercio, 30 de enero del 2000, E12

nacionales a través de los cuales se organiza e imagina la nación" (Radcliffe y Westwood, op. Cit: 121).

En síntesis, 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, denotan que él tenía una idea de recolectar para la posteridad lo que el creía constituía la nacionalidad⁴⁵.

Por si fuera poco, Guayasamín también copaba las elaboraciones discursivas que giraban en torno al indigenismo artístico. En 1944-5, cuando realiza el viaje por diversos países sudamericanos, la prensa internacional captaba sus opiniones acerca del arte, el Ecuador, y asuntos relacionados. La prensa nacional de la época reproducía alguna de esas entrevistas. A medida que va cobrando mayor fama, Guayasamín cuenta la historia de su carrera artística como la de un indio pobre que alcanzó el éxito gracias al mecenazgo de Rockefeller. Cuando gana el *Gran Premio de la Tercera Bienal Hispanoamericana* (1956), se dice frente a la opinión internacional representante de la 'raza' india, y afirma que su obra habla por ella.

En el Ecuador, la prensa ecuatoriana alabó la obra *Huacayñán* de Guayasamín, y la entendió como la "síntesis épica" de la historia ecuatoriana. Guayasamín, pinta cada Tema, dentro de un espacio geográfico específico; lo dice el paisaje representativo de cada Tema. Al inscribir cada tema 'racial' de su obra a una latitud geográfica, estaba haciendo una afirmación acerca de la constitución demográfica del Ecuador, como bien lo había captado la crítica .

⁴⁵ Más tarde, Guayasamín hablará con autoridad de la nación, la historia, las raíces indígenas, etc. 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 Manhã⁴⁶, 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 los años 80, 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, etc.), 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.

"La narrativa predominante es la donde hay rasgos culturales y raciales no mezclados: distintos grupos viven por separado en distintas partes del país" (Ibid: 120),

Guayasamín proyectaba sus imaginarios raciales (producto de un contexto histórico) dentro de regiones delimitadas, y si bien en esa entrevista 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 una connotación específica que expresa la dinámica de las relaciones sociales.

Parte de pensar en las regiones en términos sociales consiste también en que las comunidades piensan sobre los temas de la región y la nación en términos racializados. La demografía racial -la distribución de grupos

⁴⁶ 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. Lo mismo ocurre con las citas de las notas 58,66,69,70,73,75-77-84

raciales en el territorio -viene a ser el significante de las regiones mismas: la 'raza' se regionaliza y la región se racializa (173).

Además de esta visualización racial del Ecuador (y del continente), Guayasamín mantuvo las ideas expresadas por el indigenismo de los años cuarenta, hasta sus últimos años. En una entrevista publicada en 1980, a propósito del mural que pintó en el Consejo Provincial de Pichincha, Guayasamín habla de la "amarga historia del país" que se iniciara a partir de la Conquista española. En sus palabras hay una exaltación de las culturas precolombinas, las cuales tienen más de diez mil años, y según sus palabras, estaban más adelantadas que la de los conquistadores. Citando a Jaramillo Alvarado, Guayasamín glorifica el surgimiento de "un socialismo naciente, humano", nacido "naturalmente". Las culturas pre-colombinas gozaban de "un sistema político-social armónico con la tierra y el hombre", afirma Guayasamín. Igualmente, entiende que el encuentro de la Conquista enfrentó a los españoles con "un pueblo distinto, de otra raza, de otra tez, de otra conformación física y sentenció, por sí y ante sí, que era un animal" (Félix Silva 1980: 72-6).

La crueldad de los españoles, dice, se debe probablemente al mestizaje de los españoles con culturas del África, Medio Oriente, y el Mediterráneo. Así, ve en el mestizo un hombre cruel, negado por indios y españoles, fruto de la traición y la fuerza. El mestizaje, a su vez, se manifiesta más cruel con indios que con españoles. Finalmente, Guayasamín coincide con Dávila Andrade para afirmar que el mestizo es 'retorcido de raza', y "subyace escondido en el fondo de las terribles dictaduras" civiles y militares de América Latina (Ibid: 78-9).

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".

Con estas afirmaciones resalta la idea de que la cultura nacional basada en el mestizaje no es tan rica como una basada en los indios⁴⁷. Cuando habla hacia el exterior del país se llama 'indio', cuando habla hacia el interior se llama 'mestizo', y hace gala de las clasificaciones raciales predominante en su habitus:

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)

Guayasamín, al declararse indio, se invistió la voz autorizada que podría hablar de la 'tragedia indígena' de la conquista⁴⁸. Lo hizo explícitamente y lo ha manifestado en las miles de entrevistas que le hiciera la prensa y la crítica internacional. 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. Seguidamente, después de elaborar un mural

⁴⁷ " 'La cultura de los países jóvenes tiene apenas 500 años. Por eso no concibo el mestizaje cultural como un gran enriquecimiento. Claro que es inevitable pero, por otra parte, la violencia del mestizaje contra el indio, que subsiste hasta ahora, no le ha dado la posibilidad de estudiar, de saber. Si los indios hubieran podido circular por las universidades, si hubieran podido ser parte de nuestra sociedad, habría sido distinto. Porque estamos hablando de una cultura de seis o siete mil años. Entonces sí podríamos hablar de un verdadero mestizaje cultural (Adoum, 1998: 250).

⁴⁸ Creo que es importante señalar que Guayasamín empieza a ser reconocido como un pintor indio dentro de la esfera nacional, desde una retrospectiva. 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 contundente, 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, aunque no deja de ser una estrategia con ciertos fines, deja de ser un estigma tan negativo.

en la Universidad Central del Ecuador (UCE), 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". Ya los espacios de la CCE, la UCE, y el Palacio Presidencial eran lugares claves en donde el estado ecuatoriano buscaba construir una imagen de lo nacional en distintos ámbitos. Sin embargo, Guayasamín continuó con sus obras que edificaban la nacionalidad a través de un arte 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 estaba constatando el eje de la nacionalidad ecuatoriana, el río Amazonas, y la idea de Ecuador como país amazónico, en el Mural del Congreso Nacional, quería retratar la historia de la patria. En ese mural, "Ecuador: frustración y esperanza", se encuentran retratados próceres y figuras importantes de la época republicana⁴⁹, acompañados de los elementos constantes: 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). La declaración oficial dijo que el mural representaba "lo que fue la Patria, lo que es la Patria, y lo que debe ser la Patria" (Ibid).

La obra de Guayasamín, hoy en día es un ícono nacional-estatal, ausente de críticas. La figura de el pintor es venerada como la de ningún otro artista, y se asocia el respeto hacia él, como el respeto a los símbolos nacionales. 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. Y esto sucede debido a la ausencia de críticas o del arte como campo de disputa.

⁴⁹ 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.

Yo homologo el caso de los muralistas mexicanos con el de Guayasamín, en el aspecto que Octavio Paz (op. Cit) 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 característica de pilares de la nacionalidad mexicana, quien los critica, se convierte en detractor del proyecto nacional. Paz continúa:

El arte público tuvo por misión celebrar una ortodoxia y exaltar a sus héroes y a sus bienaventurados; también condenar a todas las heterodoxias y maldecir a los herejes, a los réprobos y a los rebeldes. Y fue un arte inspirado en "una comunidad de sentimientos e imágenes colectivas; igualmente fue y es un testimonio de la unanimidad que imponen las ortodoxias y políticas cuando ejercen el poder (213).

Paz no teme afirmar que existe una incongruencia entre la revolución y el muralismo. Por un lado, se entiende la revolución mexicana como extensión o emulación de la revolución bolchevique y el movimiento marxista internacional. Paz dirá: "esas obras que se llaman a sí mismas revolucionarias y que, en los casos de Rivera y Siqueiros, exponen un marxismo simplista y maniqueo, fueron encomendadas, patrocinadas y pagadas por un gobierno que nunca fue marxista y que había dejado de ser revolucionario⁵⁰. El gobierno aceptó que los pintores pintasen en los muros oficiales una versión pseudo-marxista de la historia de

⁵⁰ El marxismo fue llevado hasta sus últimas consecuencias por Siqueiros y Rivera. En 1923 se formó el Sindicato de Trabajadores técnicos, Pintores y Escultores Revolucionarios de México. Mientras que al principio éste era un gremio, luego se convirtió en un organismo político e ideológico. Rivera intentó anexarlo a la Confederación Regional de Obreros Mexicanos, mientras que Siqueiros lo quiso afiliarse al Partido Comunista de México.

México, en blanco y negro, porque esa pintura contribuía a darle una fisonomía progresista y revolucionaria. La máscara del Estado mexicano ha sido la del nacionalismo populista y progresista" (201).

Sí. Primero que nada, el marxismo fue utilizado como una ideología que reemplazó la ausencia de filosofía de la Revolución mexicana, con una filosofía revolucionaria internacional⁵¹. Si bien esta ideología "no les sirvió a los pintores para establecer vínculos orgánicos con la realidad, les dio ocasión para integrar su particular visión del mundo" (185). La corriente moderna de la globalización, impulsa movimientos históricos, pero también artísticos sin fronteras. Internacionales, y así, cosmopolitas.

En el Ecuador de mediados de siglo, el marxismo también era la influencia fundamental en los círculos intelectuales. Y se asociaba la afiliación marxista con un arte comprometido. Ya se sentía la guerra fría, y la división del mundo en dos bloques políticos distintos. El hecho de que Guayasamín, por ejemplo, fuera tildado (y alabado) como comunista en los años 60, luego del triunfo de la Revolución Cubana, y el hecho de que Guayasamín pintara a la CIA como siempre presente en las naciones latinoamericanas, no fue impedimento para que su arte fuera igualmente consumido y adoptado como nacional.

El estado ecuatoriano no reparaba en estas demostraciones 'radicales' de Guayasamín. Este tipo de manifestaciones, así como su amistad personal con Fidel Castro, fueron vistas como lo que eran: hechos anecdóticos que no afectaban en nada la política nacional. Por citar un ejemplo similar, Diego Rivera había querido pintar en el Rockefeller Center de Nueva York la figura de Lenin, causando un escándalo que elevaría su imagen pública. Guayasamín vivió escándalo similar cuando un representante del gobierno de Estados Unidos se

⁵¹ Paz afirmará concretamente: "Uno de los rasgos distintivos de la Revolución Mexicana fue la ausencia -relativa, claro está- de una ideología que fuese asimismo una visión universal del mundo y de la sociedad" (1993: 209).

negara a asistir al cambio de mando del Presidente Borja, debido a la imagen de un casco de la CIA en el mural del Congreso Nacional. En América Latina, los intelectuales se investían de radicalidad al asumir una posición "de izquierda". Y sin embargo, luego de que Guayasamín dijera que el español conquistador con su crueldad ahora es reemplazado por Estados Unidos (cf. Felix Silva 1980), sus mecenas, sus compradores, sus exposiciones, se localizaban en ese país del norte.

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).

A pesar de que con el tiempo se diera un aparente deterioro de las relaciones entre los pintores comunistas y el gobierno, ya se había afirmado un pacto. Paz hablará de la "integración dentro del sistema político, de la clase intelectual, sobre todo de los sectores llamados 'de izquierda'. Se trata de un *modus vivendi* que ha durado más de medio siglo (desde 1920). Es un arreglo tácito que ha sobrevivido a todas las crisis y divorcios; a cada rompimiento sucede, al poco tiempo, una nueva alianza" (208).

Paz habla de México, al describir una condición que puede extenderse a otros países como el Ecuador. El estado interviene respaldando y 'absorbiendo' a los intelectuales porque no existía un mercado artístico desarrollado.

"La nobleza novohispana y la iglesia habían sido los mecenas de los artistas. Sobre todo la iglesia: el gran arte de la Nueva España fue esencialmente religioso" (215).

La burguesía naciente no pudo sustituir a los antiguos patrones, y éstos evidenciaban una decadencia intelectual que acabó con los mecenazgos

tradicionales. La Revolución zapatista empobreció a la oligarquía, y en 1920 el único protector de los artistas era el estado⁵².

La nueva clientela mexicana provenía de una clase surgida de la revolución. Pero para la pintura mural, fue determinante el apareamiento de los coleccionistas estadounidenses. Igualmente, en el caso de Guayasamín, el hecho de que él fuera 'descubierto' por Rockefeller, marcó la diferencia entre su trayectoria y aquella de los otros artistas. El mercado estadounidense era "esencialmente capitalista pues estaba compuesto por gente acomodada y por instituciones creadas por la iniciativa privada: museos y universidades" (216). Indudablemente, tanto los artistas revolucionarios mexicanos, como los artistas indigenistas del Ecuador, satisfacían la demanda extranjera de productos artísticos con ciertos estilos particulares (exóticos, diré por simplificar).

Se dice que el muralismo mexicano, como arte latinoamericano, recuperó un arte pre-hispánico, y se nutrió de éste para crear un estilo propio. Sin embargo, Paz cree que

"La reconquista del arte pre-hispánico es una empresa que habría sido imposible de no intervenir dos hechos determinantes: la revolución mexicana y la estética cosmopolita de Occidente" (283)

Para Paz, el movimiento revolucionario permitió que México se sintiera mestizo, "racialmente más cerca del indio que del europeo, aunque no suceda lo mismo en materia de cultura y de instituciones políticas" (283). Si bien, en otros países latinoamericanos, no hubo revolución, otros enfrentamientos bélicos, o el proyecto de constitución de la república, contribuyeron a des-cubrir la diversidad nacional: los indios y negros eran parte del país, y era mejor enfrentarse con esa realidad para controlarla, que ignorarla.

⁵² Paz afirmará que este fenómeno también ocurrió a nivel de la escritura. Mientras que el paternalismo estatal derivó en el arte público de la pintura mural, para sobrevivir los escritores tuvieron que ingresar en la burocracia gubernamental (1993: 215)

El segundo hecho determinante, sí fue clave en el rescate del arte precolombino: La expansión imperialista de Europa descubre al otro, en la esfera de las sociedades y las culturas (283).

Los románticos alemanes descubrieron la literatura sánscrita y el arte gótico; sus sucesores en toda Europa se interesaron después por el mundo islámico y las civilizaciones del Extremo Oriente; por fin, a principios de este siglo, aparecieron en el horizonte estético las artes de África, América, Oceanía. Sin los artistas modernos de Occidente, que hicieron suyo todo ese inmenso conjunto de estilos y visones de la realidad y los transformaron en obras vivas y contemporáneas, nosotros no habríamos podido comprender y amar el arte precolombino.

Además de las semejanzas que he señalado, es cierto que el caso de los muralistas mexicanos es también distinto del caso ecuatoriano. El arte mexicano estaba ligado muy directamente con el mercado del arte anglosajón, y sus procesos sociales fueron distintos a los nuestros. Por ejemplo, mientras que para cuando terminara la II Guerra Mundial, México ya había desarrollado su propio mercado, en el Ecuador éste tardaría en consolidarse⁵³. De todas formas, es importante para la creación de nuestro mercado artístico, el auge bananero (que enriquece a ciertos sectores medios, altos y profesionales) que se pronuncia a partir de los años 50 (Monteforte, 1985: 267).

Tanto Lauer (op. Cit) como Poole (op. Cit.) hacen énfasis en el carácter modernizante del indigenismo artístico del Perú. Lauer dice que el indigenismo de corte cultural (distinto del político) "más que una propuesta subversiva o negadora de lo criollo, era una buena idea nacionalista cuyo momento parecía haber llegado, un esfuerzo por expandir lo criollo por los bordes" (1997: 47). Así, el indigenismo cultural "asumió su papel como el de transvasar una imagen construida de lo indígena hacia una imagen de lo moderno capaz de incluirla" (69).

⁵³ Mientras que Kingman, perteneciente a la 'nobleza' en decadencia quiteña, no podía 'vivir de sus cuadros' y debía dedicarse a pintar retablos y postales para vivir, Guayasamín vivió (y probablemente representa el primer pintor que marca la transición entre un tipo de artista y otro) de sus pinturas, y solo más tarde, con inquietudes mercantiles, sus pinturas fueron plasmadas en postales, camisetas, platos, relojes, y afiches (Eduardo Kingman, comunicación personal).

Poole, quien hace un análisis del uso 'racial' de la fotografía de principios de siglo en Perú, sugiere que la construcción visual de tipos raciales correspondía a un proyecto modernista. Este proyecto, aliado al del nacionalismo, quería reflejar una imagen del Perú, como un país que además de su alto (y problemático) componente indígena, también podía ser una nación moderna.

En el Ecuador, al parecer, predomina más un afán de construcción de la particularidad ecuatoriana capaz de formar nuestra nacionalidad. En esta particularidad entran la geografía y la demografía, el territorio, y la diversidad racial. También, están los monumentos, hitos espaciales (cf. Radcliffe y Westwood, op. Cit), y los íconos de carne y hueso, como próceres o combatientes. Entre los personajes más importantes están los héroes indígenas, parte de la nobleza autóctona.

Todo indio pasado fue mejor⁵⁴

Los indios no eran parte de la nación, pero los españoles recién llegados tampoco. Sin embargo, se presentaban gentes que pertenecían a los dos ámbitos de la sociedad: a los descendientes de españoles, y a los nativos. Los nativos que eran reclutados para formar parte del cuerpo administrativo de las colonias, se transformaron en intelectuales que actuaban como islas flotantes, desligadas de las burguesías locales (Anderson, op. Cit: 199). Anderson afirma que por eso, los nacionalismos coloniales provenían de gente que tenía acceso a estas nociones constructoras de la comunidad, pero que se sentían excluidos de la nación europea, y que - por si fuera poco- tampoco encontraban ecos locales⁵⁵. Estos intelectuales surgidos a partir de su participación en la administración colonial

⁵⁴ Frase tomada de González (1996).

⁵⁵ González (op. Cit: 102) afirma que "la subjetividad de los criollos del siglo XIX está en medio de un **afuera** cultural interiorizado (Europa) y un **adentro** social que se aliena (los indios).

conformaban, al menos en parte, dos grupos sociales, que luego se convertiría en uno particular: los primeros nacionales.

Los primeros ecuatorianos eran los criollos, llamados a emanciparse y gobernar la nueva república independiente, estableciendo bases nacionales que resaltarán los elementos más 'aceptables' (convenientes y no disuasivos) de esos dos mundos: la cultura española, y los mitos de la nobleza indígena. Según Muratorio (op. Cit), el proceso de independencia de 1830 fue doloroso y ambiguo, pues se rechazaba la dominación política y económica, pero ya se había adoptado la lengua hispana, y parte de esta cultura ya se había asimilado. La identidad nacional debía iniciar su construcción desde un bastión que la diferenciara de la cultura europea. Uno de los mecanismos utilizados en el Ecuador fue el recurso del indio como representación de un pasado ancestral y mítico.

Anderson, por su parte, señala que existe una inter-relación entre la política de exclusión-inclusión necesaria para forjar lo nacional (quiénes somos nosotros y quiénes los Otros), y la misma política que permite la creación de las 'razas' (nosotros somos diversos, pero nosotros somos diferentes a los Otros), las cuales son un componente esencial en la conformación de la nación. Pero como ya ha argumentado Stoler (ver *supra*), quienes quedaban afuera y quienes adentro era difícil de determinar, debido a la ambigüedad de los 'requisitos'. El siguiente caso ilustrará lo dicho, a manera de ejemplo.

Guayasamín, decía ser indio. Ser un indio en el Ecuador, como es conocimiento de cualquier ecuatoriano, es, fue, y de cierta forma sigue siendo, un signo de desprestigio. Los indios han sido dominados, excluidos, explotados y discriminados mediante un mecanismo hasta ahora poco explorado, y con el argumento de una supuesta inferioridad racial. Para el sentido común, o para los ideólogos de lo nacional, ser indio era (de cierta forma es) estar fuera de la

nación; y los indios han sido vistos como carentes de cualquier característica deseable para el blanco.

Además, existe una ambigüedad en los términos: se puede hablar del indio construido discursivamente, y del indio 'real'. Una estrategia del indigenismo frente a las teorías de la degeneración racial y frente a la necesidad de una característica esencial de la nacionalidad, fue exaltar la imagen idealizada de los incas (cf. Poole 1997) y el ascendente dinástico de los indios nativos de América, subrayando valores como la valentía, la masculinidad, la nobleza. Tal vez sea mal visto ser indio o descendiente de indios, pero no está tan mal poseer una herencia biológica de los indios que dominaban este territorio, y que fueron Hijos del Sol.

Por otro lado, la afirmación del indio glorioso actúa como respaldo en la búsqueda de los orígenes que se produce durante la pugna por construir las bases de la nacionalidad. De esta forma, la grandeza del indio, pasa a ser parte únicamente del pasado, exaltada por motivos de orgullo patriótico, pero esa civilización se entiende (para los mismos no-indios) como anómala en el contexto de la modernidad. En consecuencia, el indio no es sino en función del no-indio, y adquiere sus virtudes gracias al reconocimiento de éste último. La mejor acción de un indio es adscribirse al tutelaje que los no-indios le ofrecen, cual si fuera un niño indefenso incapaz de autodeterminarse (González 1996: 106).

Aunque parezca absurdo, no existe una contradicción entre una tendencia política de corte liberal que supuestamente permite un reconocimiento social más explícito de los indios, y una estrategia nacional(ista) que veía en el uso de una imagen de ellos la posibilidad de crear las bases de la historia, y de la misma nación. Ambas ideas son complementarias en la construcción nacional. Los indios son importantes para la sociedad en la medida en que su enorme número podría determinar el fracaso o el éxito de la política de integración nacional. Por eso, es mejor reconocer las bondades de los ancestros indígenas, incluyéndolos en el

proyecto moderno de la conformación nacional (ver Lauer 1997). Sin embargo, esta práctica no carecía de perjuicios y prejuicios sociales, mientras que 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)

En el Ecuador, el uso de la imagen del indio para la construcción de la identidad nacional "comienza muy temprano con el uso que los conquistadores españoles hacen de líderes Incas para sustentar sus rituales de poder". Sin embargo, es evidente que el uso de la imagen del indígena toma un giro durante la Independencia: Bolívar y Sucre son heroicamente coronados por señoras de la aristocracia quiteña vestidas como vírgenes del sol (112). Los criollos "se apropian de la imagen gloriosa y aristocrática del Inca, inventando selectivamente una tradición histórica común para construir su propia identidad 'americana' frente al mundo europeo" (14). Este uso del indígena continúa a través del siglo XIX hasta el presente.

Algunos miembros de 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).

O como sugieren Radcliffe y Westwood,

La imaginación de una nación étnico-racial entraña una práctica dual: por un lado mira hacia atrás (en busca de una genealogía y un linaje que son en gran parte míticos); y por otro, hacia el futuro (con prácticas de control de la reproducción biológica de la nación a través de efectos de poder que se logran mediante cuerpos sexuados, sexualizados y racializados) (1999: 246).

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. Guayasamín no es parte de los indios 'reales', es parte del indio semióticamente construido. A la vez, utiliza la pintura para afianzar las características constitutivas de tal personaje.

En un 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 Savigliano 1995). En una época de florecimiento de estudios antropológicos, el indio es una figura antigua y ancestral pero presente. La idea del indio construye bien la imagen de naciones en planes de modernización pero que abarcan elementos arcaicos. El indio representa un pasado mítico y promete una transición hacia la modernidad. En el discurso racial, ese eslabón intermedio está constituido por el mestizo.

La 'raza' y la técnica artística

Guayasamín es un expresionista. Lo ha dicho innumerables veces. A pesar de las obvias influencias europeas en la pintura Guayasamín, éste (y muchos de sus críticos) liga su origen racial a su tendencia estética. El pintor habla de la influencia de los grabados en piedra de Sechín (Perú), de sus "otras vidas" como artista del incario y la colonia. Mientras tanto, Adoum y algunos críticos extranjeros ven en su obra "rasgos autóctonos", pero no como influencia del regreso a lo exótico marcado por la pintura europea, ni como el rescate de los orígenes, impulsado por el arte mexicano, sino como fruto de su herencia racial.

Yo he declarado muchas veces que el expresionismo que juega en mi obra ha nacido en Sechín. Cuando era muy joven, quizás de 24 años, visité Perú por primera vez y vi esas ruinas de hace tres mil o cuatro mil años. En ellas se describe una batalla entre dos grupos indios. En esos muros, grabado en piedra, está el expresionismo más antiguo y más vital de la creación plástica que me ha servido de camino hasta ahora. (Adoum 1998: 112).

Si su expresionismo es de Sechín, entonces, su obra se localiza geográficamente y se explica racialmente⁵⁶, genéticamente. Su arte no estaría sujeto a las demandas de quiebres conceptuales que impone la experimentación o el tránsito hacia nuevas generaciones de artistas. En el Ecuador, el grupo VAN se opuso al predominio de la pintura indigenista⁵⁷. Muchos 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:

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. El que sea abstracto allí, no es sincero.⁵⁸

Adoum (op. Cit: 113) transcribe una "interpretación más justa y original" acerca del estilo de Guayasamín, publicada en el ABC de Madrid del 20 de febrero de 1983.

[E]sa crítica encuentra que su singularidad plástica radica en lo que llama 'su estética primigenia', es decir la que está dictada por su condición de indio o de mestizo, no como señas de identidad étnica que figurarían en un documento oficial sino, principalmente, en esa definición de sí mismo que es la pintura, y que se manifiesta en 'la expresividad de su visión plana y lineal' - puesto que la ausencia de la 'tercera dimensión' que alguien le ha reprochado viene desde esa distancia, en su 'arcano decorativismo' que prolonga el de la cerámica indígena, en 'la proyección de un mundo estático, melancólico y sin atmósfera, sin claroscuro', que el autor considera como características del arte autóctono incaico de América, que 'cuando se conserva puro en su raíz - en su alma- se manifiesta sin influencias dominantes españolas, como vemos en los pintores primitivos. Y concluye: 'Si a José Guadalupe Posada puede

⁵⁶ 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. "¿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 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)

⁵⁷ "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, Müller, Almeida, más tarde Maldonado, quienes en 1966 llegan a constituir un verdadero grupo pese a que enseguida tomaran distintas vías pictóricas. (Traba, 1973: 41)

⁵⁸ El español, Octubre de 1955

considerársele el primer grabador de México desde lo mexicano, a Guayasamín hay que tenerlo, posiblemente, por el primer pintor de América, desde lo americano, lo que no ha de negar, sino más bien acentuar, sus influencias (Greco, Goya, Picasso), pues éstas constituyen con lo mestizo su hispanoamericanismo o mezcla de lo autóctono y lo español'.

Adoum analiza la técnica de Guayasamín como una que plasma un tipo de representación que mira los estereotipos raciales como representaciones 'naturales' de 'grupos humanos'. En otras palabras, la técnica artística está al servicio de dar fe explícita de la 'esencia' del representado. Es por eso que en *Huacayñán* el indio es la imagen estática, sólida, inmutable; el mestizo es la mezcla capturada en los colores blanco y negro; y el negro resalta las líneas curvas, el sonido primario y los ritmos. Los elementos, colores, formas y recursos utilizados por el pintor hablan de sus concepciones básicas, y plasman una manera de ver el mundo.

El tema indio está concebido con una concepción constructivista, estática, de figuras como de piedra, por la inmovilidad y el color, contra un muro ... y a base de los colores de la tierra: ocre y amarillos. En el tema mestizo, más bien expresionista, donde la geometría se humaniza, reaparecen las técnicas precolombinas y, significando al máximo el color, el amarillo se adelgaza y diluye. El tema negro, que va a paso leve hacia la más absoluta abstracción formal, de líneas curvas como los cuerpos, que recogen el sonido primario y el ritmo elaborados, y con el júbilo caluroso de las tonalidades agudas y luminosas: amarillos puros, negros puros, rojos puros. Culmina la serie con el mural móvil Ecuador, en el cual la abstracción llega al delirio (Adoum, op. Cit:142).

Huacayñán ha sido vista 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 unilaterales. Como resultado final, este pintor valida ideas fijas acerca de las

'razas', resalta los rasgos más trillados, 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 América⁵⁹: Esto, para ampliar también su público, y evitar caer en un arte local. Al mismo tiempo, *Huacayñán* es la representación de la nación ecuatoriana: validan este juicio Carrión, la crítica en el Ecuador, y la imagen periodística construida alrededor de esta obra.

Marimba y Cansancio

Para *Huacayñán*, Guayasamín dice haber elegido para cada tema una serie de recursos pictóricos distintos. El Tema mestizo expresa una condición no resuelta, por eso, está llena de colores grises, o de contrastes entre tonalidades blancas y negras. El Tema indio quería dar la impresión de la tierra y las piedras: las figuras son sólidas, estáticas y terrosas. Los indios para el pintor, además de representar una relación con el medio natural, montañoso, también son figuras que representan las piedras angulares de la nación. El Tema negro quiere transmitir las esencias primarias, lo primitivo. Por eso dice haber usado formas redondeadas y colores brillantes: amarillos, rojos, verdes, negros.

La representación de los temas no ha sido elegida al azar. Para caracterizar cada grupo 'demográfico' en el Ecuador, Guayasamín utilizó los lugares comunes y los estereotipos que se manejan a un nivel general en la sociedad ecuatoriana.

⁵⁹ Así como hay quienes afirman que *Huaycañán* es el *Huasipungo* de la pintura, hay quienes dicen que es el *Canto General* (de Neruda) de la expresión plástica.

Primero que nada, los temas representan a regiones geográficas separadas de forma imaginaria en el entendimiento común de los ecuatorianos. La evidente división cultural-geográfica de entre la Costa, la Sierra, y la capital, que hace este país como un lugar diverso, único, pero ausente de convivencias⁶⁰. Los negros en la Costa, los indios en la Sierra, los mestizos curuchupas en la capital: así se resumiría el 'análisis racial' del Ecuador y Latinoamérica, visto por Guayasamín. El estudio que él realiza cuando esboza sus cuadros durante más de dos años, deja mucho que desear, pues no refleja un trabajo meditado o elaborado. Las representaciones se ubican en la mentalidad del autor, y no en una 'realidad' rica y compleja.

La obra de Guayasamín caricaturiza la supuesta diversidad del país y del continente; éste toma los rasgos más pintorescos y folklóricos de los grupos que retrata. Sin embargo, escudado en el deseo vehemente de reivindicar a los indios, su obra adquiere automáticamente un matiz social, asociado al indigenismo pero que va más allá de éste.

Es una constatación el hecho de que desde principios de siglo se gestaba "un cambio en la concepción del indio, y en este sentido" se estaba dando "una ruptura con la corriente" costumbrista (cf. Pérez 1995: 145). Los indígenas eran una 'presencia viva' en la ciudad de Quito, y a pesar de ello eran ignorados y despreciados por la sociedad (Ibid: 146).

Con el surgimiento de las corrientes nacionalistas en América Latina, el imperativo de los estados nacionales era la integración de la diversidad poblacional en una unidad que permitía iniciar el camino del progreso.

⁶⁰ Rahier (1999: 83) ha argumentado muy bien este hecho, y expone las dificultades de hacerlo. Lo cito: "Desafortunadamente, muchas de las publicaciones que sí focalizan sobre temas afro-ecuatorianos tienden a representar a los afro-choteños y a los afro-esmeraldeños en términos esencialistas y casi exclusivamente como comunidades fundamentalmente rurales, localizadas en la periferia del espacio nacional, que han existido de cierta manera al margen de la vida moderna. Estas representaciones de las realidades socioculturales de la gente negra, con invisibilidad o con presencia esencializada, además de ser incompletas y engañosas, no hacen nada más que reproducir y reforzar lo que llamo el orden 'racial/espacial ecuatoriano' ".

La solución al problema de la conformación de un estado nacional homogéneo se encontraba, aun para los más progresistas, en la integración del indio y el obrero a la sociedad blanco-mestiza a través de una educación dirigida (Ibid).

Pedro León incursiona en el indigenismo, y pinta 'Canguahua' en la primera década del siglo XX. Esta obra retrata dos mujeres indígenas dormidas una sobre la otra, con el fondo del vacío andino característico de la época. Este cuadro es una muestra de las primeras denuncia frente a la opresión indígena que se empieza a ser común en la pintura. José Enrique Guerrero continua con la tradición de una pintura descarnada, inspirándose en "lo feo artístico", siguiendo a los muralistas mexicanos (Salvat 1977).

Si bien no existía un interés por la artesanía indígena, el coleccionismo de tipo arqueológico ligado a un afán nacionalista mantenía su atención en las raíces de la ecuatorianidad, pero no en el indígena contemporáneo. El costumbrismo de fines del siglo XIX tenía como intención "documentar o describir costumbres curiosas" En 1915 Camilo Egas (pintor) elimina la distancia emocional que caracterizaba el costumbrismo, y se dedica a 'dignificar' la figura del indio para valorarla (153).

La idealización del indio en los cuadros de Egas es evidente y coherente con el pensamiento de la época (Pérez, op. Cit: 157); el nacionalismo de este autor se expresa en su interés por lo indígena en una época en que se lo rechazaba. Siguiendo con el modernismo español, Egas "idealiza al indio para presentarlo como el símbolo más esencial de 'lo nacional' " (Ibid). Egas, además de pintar al indio, colecciona joyas, textiles, sombreros, instrumentos musicales, elaborados por ellos. Egas fue un pionero.

Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Bolívar Mena, Galo Galecio, Oswaldo Guayasamín, viven una etapa de transición hacia una institucionalización, y profesionalización en el arte ecuatoriano. En 1939 se crea el

Sindicato de Artistas y Escritores, se organiza el Salón de Mayo⁶¹ para la expresión de los pintores de vanguardia, y se establece el premio Mariano Aguilera para las mejoras obras plásticas. Un poco más tarde la Casa de la Cultura Ecuatoriana sería el foco de promoción del arte ecuatoriano.

Guayasamín no es el primero en tratar el tema indígena desde la denuncia, le habían abierto el camino los artistas mencionados anteriormente. Guayasamín, sin embargo, se distingue pues crea un estilo propio caracterizado según las críticas por una expresión descarnada.

Los cuadros de la época de Bellas Artes retratan a obreros, al estilo de Rivera. De la misma forma, en su mural elaborado al fresco en la Casa de la Cultura Ecuatoriana evoca a los murales hechos en México a propósito de la Conquista: como elementos claves aparecen el maíz, los caballos con los conquistadores, Atahualpa, Rumiñahui con el Sol, y un grupo de indígenas. Los cuadros más representativos de la época son: *El Paro*, *Los trabajadores*, *Niños Muertos*, *Procesión*.

En *Huacayñán*, se observa una gran influencia en la técnica de Picasso y Gauguin. En los temas, se nota la influencia del indigenismo de corte paternalista que estaba en boga: además de la necesidad de asistir a los indios para que logran salir del estancamiento histórico y se encaminaran hacia el progreso, abundaban los estudios que intentaban dilucidar las disposiciones físicas y anímicas de los indios. Como dije antes, se concluyó que los indios tenían una inclinación hacia la melancolía, la apatía y la tristeza, debido a la geografía, la alimentación, la Conquista. Los estudios de Santiana (1952; también cf. Clark 1999) dan cuenta de las explicaciones 'médicas' o fisiológicas que se exponían

⁶¹ A mediados de los años 60 el grupo VAN se pronuncia en contra del Salón de Mayo, pues había perdido todo su afán innovador, y crea la Anti-bienal. (Dinediciones 2000)

para explicar la condición de los indígenas. Guayasamín no deja de retratar esos indígenas tristes e inmóviles, víctimas de la geografía indómita y de los opresores.

Además, de aportar a la recurrente imagen del indio desvalido, sin voz, y melancólico, Guayasamín utilizaba su temática reivindicatoria como una estrategia a la hora de construir su imagen personal, y a la hora de hacerse 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.

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 latinoamericano comprometido.

Como he explicado reiteradas veces, mi hipótesis es que Guayasamín hace eco de las ideas que flotaban en el ambiente de la época indigenista respecto a los indios, y a las posiciones que podían adoptar. Una muestra de ello es que en las reivindicaciones 'raciales' que han ocurrido en el Ecuador, los negros siguen permaneciendo invisibles.

Aunque los negros han sufrido similares condiciones de opresión y esclavitud en este país, Guayasamín elige retratarlos como seres sexuados, sensuales, amantes del ritmo, la música, los cuerpos, los bailes. Y es que las reivindicaciones sociales que han tomado lugar en el Ecuador, los negros siguen siendo brillando por su ausencia. La más frecuente asociación que se hace con ellos es la de su sexualidad, su fisonomía, su primitivismo (cuando no se los asocia con la delincuencia o la dejadez, cf. Rahier 1999). En esa época, todas las políticas de integración se dirigen hacia los indígenas, no a los negros. He ahí la

muestra de que la preocupación de Guayasamín por reivindicar a la 'raza vencida' proviene – en gran parte- de una exigencia coyuntural, no a un sentimiento de compasión, como todos claman.

A pesar de que Guayasamín elude la sensualidad de los trazos en cualquiera de sus etapas, en Tema negro, esa es la constante de sus cuadros. *Marimba* es probablemente uno de los cuadros más célebres de *Huacayñán*. En éste se observan cuerpos desnudos de mujeres negras que han sido superpuestos con caras masculinas de negros. Algunas de las caras poseen gestos de placer: ojos cerrados o entre-cerrados junto con bocas exhalantes. Los cuerpos de las mujeres muestran caderas anchas, senos grandes, genitales abiertos, líneas sinuosas y extrema sensualidad. En la esquina derecha de *Marimba* se encuentra el único instrumento musical del cuadro: es un tambor tocado por una mano sin cuerpo; y no hay rastros de marimbas. He hablado de *Huacayñán* como de un inventario de los tipos raciales del Ecuador, y sus rasgos más representativos⁶². Veo en la siguiente cita una explicación adecuada a la obsesión de asociar los negros con la música, el placer o el baile.

En resumen, el museo habla acerca de diferentes 'grupos humanos', dentro de los cuales tiene lugar la racialización de las poblaciones indígenas y negras. Las poblaciones negras están asociadas especialmente con la música y el baile, un patrón que se observa en muchos otros lugares del norte y en las sociedades poscoloniales (Radcliffe y Westwood, op. Cit: 119).

⁶² El mismo Guayasamín lo dice: "El tema indio. La fuerza de América del Sur, Centro y México está en el indio, que sigue siendo el cimiento, la estructura de nuestra nacionalidad. Lo indio es lo sólido, lo sereno lo estable. El indio lo realizo con colores terrosos, y en él, como en todos los demás, suprimió todo lo folklórico y anecdótico, para concretarse especialmente a su contenido humano".

"Lo mestizo. Uso el barroco porque es un estilo retorcido, quebrado. Es una descomposición de la forma y el color. Uso el expresionismo porque es sensación introvertida del mismo origen del barroco. Está hecho en forma de sensaciones. He empleado el color gris, entre blanco y negro, con una gama de color que expresa esta condición no resuelta del mestizo."

"Tema negro. El negro ha sido hecho de esencias primitivas, donde la tradición ha sido guardada en música y en su poesía. No hay transiciones sutiles. Todo es rotundo, brillante, definitivo. En los cuadros dominan los amarillos, los rojos, verdes, los negros puros. Todo primario original" (Cf. Ramón 1999)

En *Marimba* no se ven hombres desnudos, solo sus rostros, donde resaltan los labios carnosos y ojos en donde el iris y la córnea ocupan un pequeño lugar en comparación con el fondo blanco del aparato visual. Ya Gilman (1985) ha mostrado como se creía que quienes tenían un segmento blanco al descubierto con el ojo abierto, estaban inclinados a la lascivia y al crimen. Así se pensaba de los negros, y ese recurso pictórico lo toma Guayasamín como representativo.

Dos elementos constantes en la representación de los negros es el placer, asociado a la juega masculina y a la sexualidad femenina. Ramón (1999), en su libro "Quién es Guayasamín" habla del Tema negro de *Huacayñán*, confirmando mi hipótesis:

El negro es así: explosivo, puro. En él hay emociones prístinas. El negro no está traicionando a su origen, ni se ha envuelto como el indio en un manto de abulia, de tristeza y de ensimismamiento. La mente del negro está aún envuelta en un vaho mítico recordatorio: cacería, pesca, elefantes, monos, taparabos, ríos, preñándose de leyenda de duendes envueltos en blancos sudarios, sobre todo, libertad. Pero le han retorcido su mente con otras ideas político-religiosas. Guayasamín nos hace un recuento general de la manera de ser del negro y del mulato en nuestros países: su música, sus mitos, sus danzas y actual condición social.

Gilman (op. cit) muestra en un estudio acerca de las representaciones del cuerpo negro que, desde el siglo XVIII la sexualidad del negro, hombre y mujer, se transforma en un ícono de la sexualidad desviada en general. Luego, cuando los 'científicos' de la 'raza' empiezan a hacer generalizaciones a partir de sus observaciones, ven al negro como portador de un apetito sexual similar al del mono. El ejemplo de Buffon⁶³, por ejemplo, habla de mujeres que copulan con simios. La afirmación de la mujer negra como más primitiva, y por eso más intensa sexualmente, halló sustento 'científico' en el que se muestra la diferencia fisionómica entre mujeres blancas y negras (ver Gilman, op. Cit: 223-60, por ejemplo los genitales 'primitivos' de las negras son examinados).

⁶³ Buffon en uno de los primeros 'científicos' que analiza las 'razas' humanas. (Cf. Poole 1997; Todorov 1991)

De hecho, la imagen de la mujer negra a lo largo del siglo XIX se centra en sus genitales y en sus ancas (caderas y nalgas). Esta fascinación occidental con las ancas de las mujeres negras asoció esta característica física con un temperamento fuerte y como signos de actividad y apetito sexual primitivos. Más allá de las representaciones artísticas se expanden estas visiones a la literatura y a la medicina.

Poole (1997) muestra un ejemplo similar en el Perú del siglo XIX. Las 'tapadas', mujeres de alcurnia que salían con todo el cuerpo cubierto excepto uno de sus ojos, generaban misterio y deseo. Poole (op. Cit: 89) afirma que "la dinámica distintiva que caracteriza a la tapada como un tipo emerge de su paradójica yuxtaposición de su clandestina identidad social de clase alta (su rostro), y el prominente énfasis dado en las pinturas de su sexualidad expuesta como pública (sus ancas)".

Las tapadas limeñas son un caso especial, pues se las veía como poseedoras de una desviación sexual producto de su fisonomía (sus ancas), relativa a otros grupos raciales (los negros), y que su procedencia social hubiera rechazado. Estos son solo ejemplos de imágenes femeninas construidas a partir de tipos y estereotipos, que pasan al sentido común asociadas con la pertenencia a una 'raza' determinada. Junto con esta 'descripción', iba una connotación de esos atributos corporales.

Para contrastar con estas visiones acerca de los negros, Poole señala que en ese mismo contexto se veía a la mujer india como un tipo femenino pasivo y virtuoso.

Mientras que la tapada era fetichizada como partes corporales singulares (las ancas, la mano, un pie, un ojo) y la mulata a través de un énfasis en las partes 'sucias' asociadas a la maternidad, la mujer indígena es fetichizada como superficie, como disfraz, como la ropa que enmascara su cuerpo y su sexo (99).

Según Poole, existe un doble interés en catalogar a la mujer india: por un lado está el intento de homogenizar a las mujeres indígenas reales dentro de un tipo folklórico idealizado, y por otro lado, el deseo de reducir a este personaje femenino dentro de una imagen científicamente constituida, es decir, dentro de un 'tipo' (100). La disección de la mujer india en los elementos superficiales de su vestimenta también la confirmaba como un ser invisible en el plano sexual.

No se puede distinguir el cuerpo que está detrás de los indios captados por Guayasamín, solo se ven formas triangulares que describen su corporalidad, y los ponchos que las cubren. Para el Tema Indio, como dije anteriormente, ha elegido las figuras geometrizadas, con colores terrosos, y figuras estampadas en fondos igual de geométricos y monótonos. El sentimiento común que atraviesa este tema es el del sufrimiento: los indios representados expresan el dolor constante de estar vivos. Así es como se veía a los indios a partir de la etapa indigenista ecuatoriana. Por esa misma razón se ha elegido el nombre quichua de *Huacayñán* para esta obra. Las figuras de Guayasamín no son sensuales, y aun menos las figuras indígenas. Los cuerpos no son tangibles debajo del poncho.

Como dice Poole en su estudio:

Es la ropa, y no el cuerpo, el que marca la identidad racial o el tipo de la mujer indígena.

Cansancio, por otro lado, es una obra que ejemplifica la constante estilística y temática de Guayasamín: Las representaciones de indios se caracterizan por utilizar imágenes geométricas, líneas puntiagudas, bloques perpendiculares que actúan como la forma preferida de composición. En casi todos los cuadros del Tema Indio, los personajes indígenas aparecen con gestos de dolor, desesperación, cansancio, de rodillas, y con brazos casi siempre implorantes. Pero los personajes aparecen como superpuestos en un fondo igual de geométrico que ellos. Se aprecia fácilmente la ruptura entre el fondo y los

personajes, pues éstos están delineados. Los colores usados son terrosos, blancos, verdes, marrones.

El mentado cuadro representa a una familia indígena. El hombre “yace” de pie, pues tanto padre, madre y niño están dormidos. El hombre es un bloque vertical, monolítico, que se confunde con su ropaje. Al mismo tiempo, su ropaje da la impresión de ser una roca. La mujer está dormida en el suelo, abrazada (aferrada) de un bebé que duerme tiernamente. Mientras que la cara del hombre muestra cansancio, la de la mujer expresa preocupación: duerme con el ceño fruncido.

Todos los cuadros del Tema Indio muestran hombres y mujeres que son más, mantos inmóviles y fantasmagóricos, que humanos. La ropa es su estructura. Ellos son inmensos bloques de personas, impuestos sobre un fondo tan sólido y monótono como ellos. Los personajes son ropas, no cuerpos. Si hay un torso desnudo, es para ser flagelado, ya sea por el hambre, o por los látigos de los amos.

Cansancio es un cuadro que refleja esa idea del cansancio de siglos que pesa sobre la ‘raza’ india. Esta fatiga es producto tanto de la abulia innata de la ‘raza’ indígena, como de los siglos de opresión, se dirá. La exhibición de personajes-bloques dan la sensación de pesadez al cuadro. Peso de la historia del que los indios jamás se librarán, al menos en las representaciones de la época.

Guayasamín se pasa viajando dos años para llegar a recolectar más de tres mil bocetos acerca de la ‘condición de los mestizos, indios, y negros’ de Latinoamérica y Ecuador, solo para reproducir los lugares comunes anclados en el conocimiento del ciudadano general. Al mismo tiempo, estos lugares comunes están imbuidos por las ideas de esa época acerca de los negros y los indios.

Guayasamín hace de sus representaciones "tipos", "estereotipos", o "íconos". El tipo se refiere a una construcción fisionómica con una esencia propia" (cf. Poole, op. Cit: 103). Esta inclinación por representar los tipos en todos los ámbitos (poblaciones, recursos naturales, productos, paisajes) corresponde a un ímpetu de elaboración de un inventario nacional. Estas figuras también son íconos en la medida en la que "representan la realidad en una forma determinada, por la posición histórica de sus observadores, por la historia de las convenciones que utilizan, y por su relación con su propia época" (cf. Gilman, op. Cit: 224).

El campo de producción cultural

Los intelectuales y pensadores están insertos en un contexto social que los determina y que puede ser determinado. Para entender cómo se puede ejercer y promulgar un discurso racial desde el campo cultural, me valdré de algunas definiciones de Pierre Bourdieu (1993), que expondré a continuación.

Bourdieu fue discípulo del estructuralismo hasta el momento en que entendió que esta corriente no manejaba de forma adecuada dicotomías epistemológicas centrales entre el 'subjetivismo' y 'objetivismo'. Ambos enfoques, según Bourdieu⁶⁴, impiden dar cuenta de la 'objetividad de lo subjetivo'. El subjetivismo no logra entender el entorno social que moldea la conciencia, mientras que el objetivismo hace lo contrario: no reconoce que la realidad social es hasta cierto punto moldeada por las concepciones y representaciones que los individuos hacen del mundo social (cf. Op. Cit: 4).

La representación que los individuos proyectan individualmente a través de sus prácticas y propiedades es una parte integral de la realidad social. La clase es definida, tanto a partir de cómo se percibe a sí misma, cómo es, como por su consumo —que no necesita ser conspicuo para ser simbólico— así como por su posición en las relaciones de producción (Ibid).

Para Bourdieu, los aspectos simbólicos de la vida social no están separados de las condiciones materiales de la existencia, aunque el uno no sea reducible al otro. Central en la elaboración teórica de Bourdieu es la noción de *habitus* como "el sistema de disposiciones constantes e intercambiables, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios que generan y organizan prácticas y representaciones que pueden adaptarse objetivamente a sus resultados, sin que eso presuponga una persecución consciente de fines, ni una maestría expresa en las operaciones necesarias para alcanzarlos. Objetivamente 'regulados' y 'regulares', sin ser de ninguna forma el producto de la obediencia a reglas, éstas pueden estar orquestradas colectivamente sin ser el producto de la acción organizativa de un director" (5)

El concepto de *habitus* da cuenta de la capacidad inventiva, activa y creativa de los agentes, pero rompe con el estructuralismo (y con la filosofía de la conciencia) porque no la atribuye a una disposición mental universal. El *habitus* inclina al agente a actuar y reaccionar de forma no calculada, pero sí de la forma en que las prácticas del agente fueron inculcadas. En ese sentido, Bourdieu define al *habitus* como un 'segundo sentido', como una 'segunda naturaleza' (Ibid).

Desagregando el término *habitus*, encontramos que éste es 'constante', pues dura toda la existencia del agente. Es 'intercambiable', en cuanto genera prácticas en múltiples campos de actividad. Son 'estructuras estructuradas' porque incorporan inevitablemente las condiciones sociales objetivas de su inculcación (aquí entraría, por ejemplo, el *habitus* de clase). Las disposiciones del *habitus* son 'estructuras estructurantes' por su habilidad para generar prácticas ajustadas a situaciones específicas (Ibid).

⁶⁴ Las citas de Bourdieu (1991), de la página 1 a la 25, corresponden a la introducción de Randal

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, etc.) es un espacio estructurado con sus propias reglas y sus propias relaciones de fuerza. La estructura de los campos está determinada por las relaciones entre las posiciones que los agentes ocupan dentro de ellos. Los diversos campos son estructuralmente homólogos y mantienen cierta autonomía.

El concepto de campo busca ser dinámico: los cambios en las posiciones de los agentes son cambios en la estructura de éste (Ibid). Los agentes compiten por alcanzar recursos e intereses que no son necesariamente materiales. El *capital simbólico*, son formas de capital que no se reducen al económico. Se refiere, por ejemplo, al prestigio acumulado, al reconocimiento público, 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' " (75).

El campo cultural, que es el que me concierne para mi investigación, posee características específicas. Según Bourdieu, en su análisis, se

toma en consideración no solo los trabajos, vistos relacionamente dentro del espacio de posibilidades existentes y dentro del desarrollo histórico de tales posibilidades, sino también en los productores de esos trabajos en términos de sus estrategias y trayectorias, basadas en un *habitus* individual y de clase, así como su posición objetiva dentro del campo. Esta noción también demanda un análisis de la estructura misma del campo, que incluye posiciones ocupadas por todas las instancias de consagración y legitimación que hacen de los productos culturales lo que son. Finalmente, esta teoría involucra un análisis de la posición del campo dentro de un más amplio campo de poder (9).

La economía particular del campo cultural se basa en una forma particular de creencia, acerca de lo que constituye un trabajo artístico, y su valor estético o

social (9). 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 (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 (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 radica 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.

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 triunfo de Guayasamín fue temprano en su vida, al punto de considerarlo el 'niño prodigio', éste no le provocaba peligro o perjuicio alguno: el 'fracaso' necesario era evidente pero 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 producción cultural está en juego con un monopolio de poder de quienes están autorizados para consagrar a productos artísticos o productores. Este monopolio es en muchos casos de tipo estatal⁶⁵ (42). El hecho de que los premios pictóricos sean promovidos desde el estado (Municipio, Consejos Provinciales, Gobiernos Nacionales), 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 legitimizar 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).

⁶⁵ Depende de las circunstancias históricas, pero es el caso del Ecuador y de Latinoamérica.

Guayasamín, quien ya había expuesto en el Primer Salón de Mayo en 1939, realiza en la galería Caspicara (en 1942) una muestra privada de pintura paralela a la oficial de la Escuela de Bellas Artes. Este acto de rebeldía fue un escándalo; sin embargo, su intento de hacerse un nombre distinto al de sus colegas, empezaba a tener éxito. Guayasamín expuso también en Guayaquil, y obtuvo el primer premio Mariano Aguilera, en ese mismo año.

El camino de Guayasamín en el ámbito de las artes estuvo plagado de éxitos. Un hecho fundamental en su trayectoria artística fue el apoyo de Nelson Rockefeller como mecenas, quien además de comprarle cinco cuadros en una exposición, le invitó (a nombre del Departamento de Estado) a visitar y exponer en los principales museos de Estados Unidos.

En 1944-45, Guayasamín viajó por Bolivia, Argentina, Chile y Uruguay, como embajador cultural exponiendo su obra junto con otros artistas ecuatorianos (Valencia y Palacios). Allí tomó los apuntes de su obra *Huacayñán*. Sin embargo, éste conjunto de trabajos contó con el auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE). Así, se dedicó solamente a pintar más de cien cuadros, y finalmente realizó su exposición en 1952. La exposición dedicada a Benjamín Carrión (Presidente de la CCE), y que contó con la presencia de éste y dos embajadores, estaba marcando el inicio de la consagración de Guayasamín.

El hecho de que Guayasamín buscara el apoyo de la CCE, se vinculara estrechamente con su principal, hasta convertirse él mismo en vicepresidente, y luego presidente de esa entidad, fue clave en la obtención de esa consagración.

El papel de la CCE en el campo cultural ecuatoriano es determinante:

En el Ecuador, la institución que controla los museos y está encargada de proteger las obras culturales e históricas es la Casa de la Cultura. El nombre mismo de esta entidad (casa) concuerda con la idea de que las naciones son 'genealogías domésticas'. La Casa de la Cultura se convierte entonces en la institución nacional/ 'doméstica' para los elementos culturales que pertenecen a la 'familia nacional' (Radcliffe y Westwood 1999: 122).

Guayasamín estaba utilizando de forma apropiada su imagen de indio pobrecito y de esta forma estaba accediendo a instancias de poder inalcanzables para otros artistas. ¿Qué papel juega la construcción de su propia imagen en su consagración como artista?

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 dedicado bastante tinta a defender y aclarar su origen ancestral y 'racial', demuestra la importancia de esta característica, como conformadora de la imagen de Guayasamín.

En todas las biografías y artículos acerca de Guayasamín, se resalta su origen como elemento clave: en todos ellos se dice que es indio, que es descendiente directo de indios, o que su familia era india. La identificación racial de Guayasamín se da en dos niveles. En el primero, se hace 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 indios 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.

Aquiles Pérez, al enumerar a los caciques de Sangolquí en 1583, cita a un Guashasamín. Más tarde, en el libro de bautizos de la parroquia de Sangolquí de 1660-1665 (los anteriores se perdieron en un incendio de la sacristía), hay un Guallichicumín en 1660; luego aparece, inscrito el 18 de julio de 1681, un Guallachamín; en 1804 un Guallasamín; en 1873 alguien con un apellido escrito como ahora, pero que en 1886 se transforma en Huallasamín, nombre con que figuraría en su inscripción de bautizo José Miguel (Adoum 1998).

Luego, en el mismo texto, se explica cuan especial era esta familia: no son agricultores, huasipungueros, artesanos, o siervos. Los Guayasamín tienen antecedentes en la edificación metafórica y literal de lo nacional: son sabios, médicos y constructores. Según Alfredo Costales, Guayashamín proviene de la lengua Quito-Cara que en su descomposición fonética se resume en "gran casa del saber", que corresponde a los brujos, adivinos, shamanes y sabios en general. "Y, ciertamente, los Guayashamín fueron médicos, astrónomos y herboristas que llevan en ellos el saber " (Ibid).

Más tarde, Mariátegui le contó que su nombre significaba en quichua del norte del Perú: "ave blanca volando". Muchos conocedores no han sabido rastrear esta acepción... pero por haberlo dicho Mariátegui, no se ha dudado de la veracidad de esta afirmación.

La metáfora de su distinguido origen no queda allí. La familia Guayasamín es parte de los hechos más importantes de la historia nacional.

"Respecto del origen y antigüedad de su familia quien más lejos ha ido en el tiempo, es Germán Arciniegas: '...los Guayasamines, que son de estirpe, pudieron asistir al drama de la prisión de Atahualpa' " (Ibid).

Ya, de la misma boca de Guayasamín, se publica en un periódico español⁶⁶: "Su abuelo edificó medio Quito".

Por otro lado, Ramón (1999) está en desacuerdo con adjudicarle a Guayasamín un ancestro indio. Lo llama mestizo y dice:

He tenido que hacer bastas investigaciones sobre los orígenes de Oswaldo Guayasamín Calero. Muy atrás, hay un Baltasar Guayasamín. Fue uno de los pocos mestizos de alto cruce español. Uno de sus tíos fue Pío Guayasamín, maestro mayor de Durini, y con quien aprendió arquitectura.

Aunque no me interesa averiguar "la verdad" de su árbol genealógico, sí 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. Adoum lo cita textualmente:

'No aprendí ningún juego de niños: salía al recreo y me sentaba en un rincón del patio. Nadie jugaba conmigo a causa de mi apellido: yo era siempre <el indio Guayasamín>. Otros muchachos eran mestizos aindiados como yo, incluso con un rostro más indio que el mío, pero se llamaban Sánchez o tenían cualquier nombre español.'

Es cierto que la discriminación racial es hasta la fecha una forma de excluir a las personas con CIERTAS características fenotípicas, no catalogadas, sino al contrario, ambiguas para adaptarlas según la situación. Además, había

⁶⁶ El español, Octubre 1955.

discriminación contra aquellos 'mestizos' blanqueados, o para aquellos 'indios' que se comportaban como 'mestizos' pero que no podían ocultar sus orígenes. Como bien lo ha explicado Stoler (op. Cit) con su estudio de caso, no es un fenotipo específico, ni el origen de nacimiento lo que determina la 'raza' de una persona: son un conjunto de elementos morales celosamente custodiados por los grupos hegemónicos, que incluyen inclinaciones y expresiones sexuales, clase social, costumbres, y apariencia física. Aún más, en el Ecuador, la discriminación racial está conjugada y opera complementariamente a una de clase.

Para Guayasamín era su apellido el que lo "hacía VER" indio, pues según sus propias palabras, sus compañeros tenían un rostro más indio que él pero se llamaban Sánchez. Entonces, la 'raza' sí se lleva en la sangre. Para este pintor, la sangre sería transmisora del fenotipo heredado, y del linaje familiar. Ambas estarían hablando de la 'raza' de las personas. La frustración 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.

'Ahora lo recuerdo con respeto: mi enfrentamiento con él es, en el fondo, algo circunstancial. Porque lo esencial, para mí, es su sangre india de él que yo heredo, y toda su historia familiar: mi tío abuelo arquitecto, mi abuelo organista, algún cura también' (Adoum, op. cit).

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.

Hubo una provocación contra mí y me lancé a pegarle a un pintor cuyo nombre no quiero dar, con esa vieja idea de que el que pega primero gana, y claro, me respondió y caí al suelo, en un charco de agua. Otro profesor le incitaba: <¡Mátale al indio!> Y de repente, al caer en un charco de agua, vi que era una noche esplendorosa, llena de estrellas, y me olvidé de la pelea. Me quedé viendo este mundo inmenso y

maravilloso y lo que hasta entonces era solo la intuición de ser buen alumno, de ser pintor, se transforma en una conciencia de mí mismo y orgullo de mi nombre- mis hermanos me lo reprochan, dicen que <ellos no son indios>.

A partir de ese suceso, que evidencia el racismo cotidiano de la sociedad quiteña, Guayasamín "acepta" su origen indio, y lo llega a usar como su arma más valiosa. 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 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, su premio en la Tercera Bienal Hispanoamericana, sus ideales de 'izquierda', su defensa de los oprimidos, y la aclamación incondicional que le sucedió. Todo entretejido con su talento artístico casi incuestionable.

¿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 campo⁶⁷ y las tendencias del ocupante se necesita de 'sinceridad'. Y 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 pretenden 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" (110, énfasis mío).

Controversial desde sus primeros años, Guayasamín se distingue de sus compañeros artistas, debido a su propio esfuerzo por 'hacerse un nombre' como

⁶⁷ Dice Bourdieu de este concepto: "En un universo menos consagrado, uno podría llamarlo 'la descripción del trabajo' " (cf. Op. Cit: 95).

diría Bourdieu⁶⁸. Expone por primera vez en Quito en 1942. Su primera exposición es paralela a la de la Escuela de Bellas Artes, donde estudiaba. Este acto de herejía lo distinguiría de sus maestros y otros compañeros.

Con su estilo descarnado (aunque no original), Guayasamín rompe el silencio de la *doxa* (Bourdieu, op. Cit: 83), y cuestiona el mundo a-problemático de los grupos dominantes. Aunque es un 'novato' en el campo pictórico de la época, empieza a trastocar la hegemonía de este campo, sin perturbar los principios sobre los cuales éste se basa.

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).

Ese mismo 1942 gana el premio Mariano Aguilera Malta. A partir de ese momento, los premios, los reconocimientos se sucederán *ad infinitum*, gracias a una elección de estrategias que lo colocarán como figura única en el campo cultural.

Es de conocimiento general que 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, cubriendo con todos los gastos. Rockefeller se convirtió en un comprador asiduo de las obras de Guayasamín.

Cuando visita Estados Unidos, expone en, y visita, famosos museos; la prensa habla de él como de un indio que representa a través de su obra a su

⁶⁸ 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).

'raza'. A su regreso, visita México y acude a VER durante algunas horas⁶⁹ cómo Orozco pinta su mural 'Apocalipsis' del Hospital de Jesús. Allí, según el testimonio que recoge Adoum,

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 DISCIPULO de Orozco. 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.

⁶⁹ Semanario Popular Ecuatoriano, 14 de Noviembre de 1943, transcripción de un periódico mexicano.

Huacayñán: "La historia del Ecuador no es sino un camino de llanto"⁷⁰

Luego de su primera exposición, Guayasamín busca el auspicio de la Casa de la Cultura, y de su presidente, Benjamín Carrión, para pintar lo que se considera la primera etapa en su pintura: *Huacayñán*⁷¹, traducida del quichua como "Camino del llanto". Ya en 1948 Guayasamín había pintado al fresco su primer mural ("Incario y la Conquista"), para la misma Casa de la Cultura. La exposición la inaugura con un discurso emotivo y halagador, Benjamín Carrión⁷² en 1952 (aunque también intervinieron los embajadores de Venezuela y España), y ésta recibe la aclamación de críticos nacionales y extranjeros. La Casa de la Cultura subvencionó al pintor Guayasamín para que él pudiera dedicarse a pintar más de cien cuadros y un mural, sin tener que preocuparse por su subsistencia⁷³.

Guayasamín afirma haber tomado los apuntes/bocetos de *Huacayñán*, cuando visitó América, recorriendo los pueblos más pobres.

"Hice un viaje de dos años desde México a la Patagonia, de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad. El hombre, mi preocupación siempre ha sido el hombre"⁷⁴.

Cabe preguntarse si ese recorrido continental que afirma haber hecho por los rincones más alejados, es distinto del que hizo en la misma época por Perú,

⁷⁰ *Revista Época*, 1952

⁷¹ "Sergio Hunneus ha contado el origen material de *Huacayñán*: 'Era a la sazón el presidente de la CCE el notable escritor Benjamín Carrión [Guayasamín iba a serlo unos quince años después], quién refiere así su primer contacto con Guayasamín: <Un día se me presentó un joven artista [Carrión lo conocía bien: en 1948 le había encomendado la realización de un mural -el primero al fresco que se pintaba en el país- en el salón principal de la Casa] 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 expiración del plazo señalados, Oswaldo G. Inauguraba su famosa exposición de cien cuadros: EL CAMINO DEL LLANTO>. (Adoum, op. Cit)

⁷² Una de las frases de Carrión más repetidas por la prensa local dice: <Nos hallamos frente al caso más desconcertante de aventura plástica de nuestra historia artística>.

⁷³ "Si no hubiera sido por una subvención de la Casa de la Cultura ecuatoriana creada por el Presidente Velasco Ibarra, el pintor, obligado por la necesidad, por el hambre de sus hijos, hubiese tenido que ceder al fin, y a su obra, como a la de tantos otros pintores...." *El español*, Octubre, 1955.

Bolivia, Argentina, Chile y Uruguay, mientras viajaba junto con los artistas Palacio y Valencia, como representantes oficiales del Ecuador⁷⁵. Sus exposiciones en las distintas capitales de esos países eran inauguradas por los embajadores del Ecuador respectivos, junto con otras personalidades. Seguramente, nada parecido ocurría con otros artistas de la misma época.

Sin embargo, lo que trasciende en innumerables artículos de prensa y en todas sus biografías es que

En 1945 hizo el recorrido que lo llevó desde México hasta la Patagonia. Durante dos años fue de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, en los transportes más variados: en trenes de tercera, en autobuses destartados, a lomo de burro. [...] Así fue testigo 'de la más inmensa miseria: pueblos de barro negro en tierra negra, con niños embarrados de lodo negro; hombres y mujeres con rostros de piel quemada por el frío, donde las lágrimas estaban congeladas por siglos hasta no saber si eran de sal o de piedra. Música de zampoñas y rondadores que describen la inmensa soledad sin dioses, sin sol, sin maíz, sin tiempo, solamente el barro y el viento...' En esa 'temporada en el infierno' de América hizo 'alrededor de tres mil o cuatro mil dibujos', volvió a Quito y se puso a pintar, hasta 1952, lo que después se llamó *Huacayñán* o el Camino del Llanto. (Adoum, 1998: 72).

Sin hacer mención a la naturaleza de su viaje por cuatro o cinco países, hace de su periplo una epopeya que se compara con la 'temporada en el infierno' de Rimbaud, o con un recorrido realizado por un joven (parecido al del Che Guevara), o como la entrada de Jesús en Jerusalén, a lomo de pollino. Estas narraciones, aunque parezcan irrelevantes, van conformando el aura de pintor humilde y comprometido que Guayasamín defendió como suya desde que empezara a ser objeto de atención pública.

'El indio no es un poncho, un sombrero mexicano, unas ojotas. Cuando pinté Huacayñán lo puse desnudo para mostrar que es, ante todo, un ser humano, y no el hombre típico de un sitio exótico.'

O. Guayasamín

⁷⁴ Toledo (1999)

⁷⁵ En La jornada, de Lima, en Diciembre de 1945 se afirma que los tres pintores "viajan con carácter oficial. Su Gobierno les ha otorgado el nombramiento de adjuntos culturales, o sea, embajadores del arte y de la cultura".

Huacayñán se inauguró el 19 de noviembre de 1952, en el 'Museo de Arte Colonial' de Quito. Adoum (op. Cit) añade, "y, al año siguiente, en Guayaquil donde 'gentes de izquierda, de derecha y de centro, todos, estuvieron a punto de quemarla, opinando que esa obra, era una reverenda porquería.'" Y transcribe la propia afirmación de Guayasamín acerca de su pintura:

En cambio, 'gentes humildes, se sentaban impasibles durante horas enteras frente a esos cuadros, y negras gordas lloraban [...], gente de la calle, una cocinera, un albañil, vinieron a besarme las manos. Mi pintura no es fácil, no es cartel, pero yo puse allí toda mi alma y reflejé los temas más eternos, como el odio, el amor, la ternura [...] El pueblo me quería porque allí estaban representadas sus propias aspiraciones, sus propios sentimientos' (73).

En la prensa internacional, se repitieron estas frases, y se aseguró la importancia de la obra de Guayasamín como portavoz de la 'tragedia', de la 'raza' india, de América Latina, de los pueblos desposeídos de Latinoamérica, o del Ecuador.

Huacayñán está compuesto de cien cuadros, tres retratos y un mural. Su obra se divide en *Tema mestizo*, *Tema negro*, *Tema indio*, y el *Mural Ecuador*.

Benjamín Carrión, quien fuera intelectual centrado en la idea de la nacionalidad ecuatoriana, y ayudara a conformar nociones de lo ecuatoriano, ve en este conjunto de pinturas, un aporte a la construcción de la identidad nacional. Se habla de la representación racial-geográfica del Ecuador (pero la obra se inspiró también en América Latina, según su autor), como si fuera una compilación investigativa de tipo antropológico. El indigenismo artístico no estaba separado de político, o del 'científico'⁷⁶.

⁷⁶ Como ejemplo se puede ver el artículo de El Comercio "Pasado y presente del indio", escrito por Antonio Santiana (antropólogo que escribió acerca de la diferencia anatómica de la 'raza' india y la blanca, y quien con sus estudios contribuyó a concebir estos grupos humanos como dos especies separadas, ver Clark 1999: 118). En este artículo se explica al indio como un peso muerto en la sociedad, poseedor de una inteligencia adormecida, debido a que su aparato locomotor es más fuerte y potente en desmedro de su desarrollo cerebral y de personalidad. Para ilustrar este artículo se tomaron cuadros de Guayasamín, y otros pintores de la corriente indigenista, como Tejada.

Los tres afluentes corren, cada uno con su ritmo hacia la integración de la nacionalidad, hacia la formación del hombre ecuatoriano: mestizo, indio, negro. Cada uno trae su forma y su color. ... Con el poder plástico de síntesis, Guayasamín hace que esos afluentes lleguen al gran Océano de la Patria: el mural Ecuador, que tiene todas las posibilidades con sus grandes paneles cambiables⁷⁷

Y entonces, Guayasamín habla como el 'indio y pintor', 'artista y filántropo', capaz de conocer más a fondo (o de simplificar con habilidad y talento) la 'realidad' del Ecuador y de Latinoamérica. La prensa internacional captó sus declaraciones. Citaré los ejemplos más representativos.

En Brasil, Folha da Manhã⁷⁸, Guayasamín dice:

Yo era un muchacho indio desconocido en mí país, sin embargo, en 1942 llegó Nelson Rockefeller... En lugar de quedarse cinco minutos, que era lo que tenía calculado, considerando mi obra de tercera categoría, se quedó dos horas y me compró cinco cuadros a un precio fabuloso para aquella época.

En La Prensa⁷⁹, el periodista inicia afirmando "En su fisonomía se advierten rasgos indios inconfundibles". Y prosigue en una de las preguntas:

-Provienes de los indios. Tu cara lo dice. ¿Es esto tal vez lo que hace pensar así?

-Pensar y obrar. Este es el tormento. Pasado y presente otra vez. Juego entre estos dos polos. Fuerza terriblemente telúrica mi medio. Ambición de conocimiento universal. Frío de 6000m de altura en Ecuador... línea equinoccial, orgullo de razas: humildad, timidez.

Ya en El español⁸⁰, el subtítulo dice: "Su abuelo edificó medio Quito". Y

luego,

En el Ecuador hay cerca de 5 millones de habitantes; de ellos, casi la tercera parte indios de pura cepa; muchos mestizos; unos centenares de miles de blancos, y algunos negros. [...] De una de estas familias artesanas procede Oswaldo Guayasamín, indio puro por línea paterna. [...] Ahora se pasa los años recorriendo su pequeño Ecuador, esa tierra tan querida suya, que muy cerca del mar se levanta hasta el cielo hasta alcanzar los 6500 m de altura y que él la llama 'la catedral salvaje'. Visita hasta el último rincón y convive con los negros, los indios de la altiplanicie, gente muy tranquila, e incluso con los Colorados, que es una

⁷⁷ El Comercio, Quito 14 de diciembre de 1952

⁷⁸ 29 de enero de 1951

⁷⁹ Lunes 19 de diciembre de 1955, por Irurozqui, "Oswaldo Guayasamín: Gran Premio de la Tercera Bienal Hispanoamericana"

⁸⁰ Octubre de 1955

de las razas más primitivas que aun superviven en América. Indio él también, en su niñez hablaba el quechua pero ahora no. Sin embargo, se entiende perfectamente y comprende sus problemas, y sobre todo, los ve con pasión, con un dramatismo y una singularidad única.

Finalmente, en La Vanguardia Española⁸¹ le preguntan:

- ¿Usted está en su pintura?
- Soy indio, soy de mi tierra; creo que soy yo.
- ¿Está orgulloso de su obra porque es indio?
- ...no dejo de reconocer que la fuerza primaria de valor de mi pintura es equivalente a este grupo humano al que pertenezco.
- Creo adivinar que usted ha sufrido
- Muchísimo, por pertenecer a este grupo humano
- ¿Es ahora plenamente feliz por el triunfo, o porque triunfó con usted el grupo humano?
- Creo que el triunfo no da felicidad; si la hay, estoy orgulloso, eso sí, de que otra vez sea un indio el que tiene la voz en la pintura de América....
(hablando del mural en Caracas)
- ¿Y el espíritu del indio?
- Sombrío, permanente en la medida de su estatismo, sólido, parte integrante de la tierra.
- ¿Así es usted?
- Sí.

El 'indio' Guayasamín, gracias a la fama de su obra (indigenista, en las diversas acepciones del término), emite declaraciones acerca del país, su geografía y su relación con los habitantes, su demografía, los indígenas, y su capacidad -por ser 'indio de pura cepa'- de plasmar la verdad del pueblo indígena. Al hacerlo, está construyendo vivamente la imagen del indio como un exótico, hacia el exterior de una nación. Hacia el interior de la nación, el indio es también un elemento folklórico, decorativo (aunque allí adquiere también su signo de elemento decisivo, de la nación y su proyecto identitario).

"El mito del Otro como lo exótico es perpetuado por el mecanismo de su apropiación como *objet d'art*, como una mercancía objeto de admiración y contemplación" (Muratorio 1994: 178).

Guayasamín, indudablemente se apropia de el Otro (indio y negro) como objeto de admiración, como objeto exportable, y como objeto de inventario, de

⁸¹ "Mano a Mano con Oswaldo Guayasamín", 3 de Octubre de 1955.

museo que da cuenta de existencia de ciertas 'razas' con características distintivas e inmutables. Este tipo de arte tenía una fuerte demanda por parte de élites trans-nacionales. Eso se explica por el funcionamiento 'natural' de correspondencia estructural en el campo artístico.

Para cada posición corresponde una presuposición, una doxa, y la homología entre la posición de los productores y la de sus clientes es la precondition para esta complicidad, que es aun más necesaria cuando se involucran valores fundamentales (Bourdieu, op. Cit: 96).

De igual forma, su calidad de artista lo hace adecuado como para percibir las características de las 'razas' que retrata, pero también le permite simplificar y estereotipar sin peligros: cuando su visión se evidencia simple o limitada, su respuesta afirma que sus representaciones son las de un pintor, no las de un sociólogo (cf. Felix Silva 1980). Sin embargo, su voz es muy escuchada cuando habla de lo nacional, de los indios y negros, y de la historia nacional.

Guayasamín gozaba de fama nacional e internacional en la 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 productos 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, etc. 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, por ejemplo. 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. (243)

Y aunque cada campo cultural depende del contexto social en el que se crea y reproduce, el estado suele tener 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 de los habitantes de un cierto lugar (108).

En la consagración de estos artistas son importantes, las instituciones dedicadas a preservar y analizar obras de arte; el crecimiento de personal dedicado a la celebración de artistas; la creciente circulación de obras y artistas, con filiales internacionales en algunos países; hasta el punto en el que los discursos acerca de una obra deja de ser un accesorio que ilustra o guía la percepción, para convertirse en una etapa de la producción artística, en la creación de su valor y su significado (110).

Dos tipos de instituciones actúan en la labor de consagrar obras de arte. Por un lado son instituciones encargadas de conservar el capital de los bienes simbólicos (como los museos), y por otro, las instituciones que aseguran la reproducción de agentes 'adoctrinados' con categorías de expresión, percepción, e imaginación propias de una persona 'cultivada' (121).

Así, para que exista y funcione adecuadamente el campo cultural, todo un sistema de creencias debe ser desplegado. Si no se cree en quienes otorgan consagración, el capital simbólico que detentan también decae:

El monopolio de la Academia resta en toda una red de creencias que se refuerzan mutuamente; la creencia del pintor en la legitimidad del jurado y sus veredictos, la fe del estado en la eficacia del jurado, la convicción pública en el valor del académico *imprimateur* (que es similar al efecto producido por la etiqueta de un diseñador), a los cuales la Academia contribuye (notablemente en el ámbito de los precios). Mientras que estas creencias simultáneas colapsan, se llevan con ellas el capital simbólico que detentan (252).

Ahora, es necesario diferenciar entre el campo de la producción limitada y el de la producción en serie. El valor de una artista y de su obra, depende del campo al que pertenece. Los que producen de forma limitada elevan el precio de cada producto, y de esta forma lo restringen para cierto grupo de personas, lo hacen 'exclusivo'. Lo contrario sucede con una producción masiva, tanto en términos de dinero, como en términos de exclusividad. De hecho, el campo de producción limitada es más autónomo (independiente del campo político o económico) que el de producción en serie. Esta autonomía puede ser medida por el poder para definir su propio criterio para la producción y evaluación del producto.

Mientras más autónomo es un campo de producción cultural limitado, los productores tienden a verse como intelectuales, creadores que tratan de imponer una autoridad que solo reconoce el principio de legitimación propugnado por él mismo (Bourdieu, op. Cit: 124).

El valor de un trabajo de arte es generado en el campo de la producción, donde actúan agentes (pintores) e instituciones pugando por concentrar el poder para consagrar. En lugar de concentrarse en el productor únicamente, se podrían indagar acerca de quién autoriza al autor, y qué crea la autoridad con la que los autores autorizan (cf. Bourdieu 1993: 76-78).

Uno de los premios que hiciera una diferencia entre un pintor famoso y otro trascendental es el Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de Arte.

Treinta cuadros de *Huacayñán* fueron a España y nueve de ellos a la *Tercera Bienal Hispanoamericana de Arte*, de Barcelona, en 1956, donde su

cuadro *El ataúd blanco* obtuvo el Gran Premio de Pintura. La obtención del premio no estuvo exenta de controversia: a Guayasamín se le sugiere que su premio era de carácter político, en un intento de Franco por congraciarse con países latinoamericanos, y se le recuerda que artistas cubanos llamaron a no asistir a este evento⁸². Por otro lado, Guayasamín en lugar de justificarse, resalta su acto como una demostración de su posición política "de izquierda", de su rebeldía y de su irreverencia. Adoum recoge su testimonio:

El embajador del Ecuador, Ruperto Alarcón Falconí, se había opuesto a que yo tuviera el premio, acusándome de comunista. Pero me lo dieron. ... Franco se trasladó a Barcelona pero yo no fui a recibir el premio. Cómo iba a ir. Cómo, después de lo que significó para mí la Guerra Civil, estar junto a él, darle la mano a ese asesino... Me parecía repugnante. Fue, desde cierto punto de vista, una pequeña victoria, un acto de heroísmo personal⁸³.

Aunque pareciera bastar con la explicación de Guayasamín para defender la justicia en el premio que recibió, y su actitud frente a tal premio, Adoum cierra la posibilidad de cualquier otro posible cuestionamiento al afirmar que "incluso" Fidel Castro entendió los motivos de Guayasamín a presentarse en una Bienal de dudosa calaña en época de dictadura fascista. Es que además de los premios internacionales, el trabajo de la crítica es determinante en la construcción de la trayectoria de un artista. Por ejemplo, en el caso de México está Paz (escritor), quien se 'encargaría' de escribir acerca de Tamayo (pintor). En Ecuador Adoum (escritor) se encargará de evadir cualquier cuestionamiento frente a Guayasamín

⁸² "Hernán Rodríguez Castelo ha manifestado que el premio a Guayasamín fue más bien político, pues el gobierno franquista quiso oponer su indigenismo al rechazo recibido de los pintores mejicanos que se habían negado a asistir y sin embargo ese premio significó el comienzo de su fama mundial" (Pérez Pimentel, *s/f* : 159). Adoum también afirma (sin otorgarles razón) que "Rufino Tamayo hizo en Madrid declaraciones contra Guayasamín por haber aceptado el premio de la Bienal en la época de Franco. También las hizo otro pintor mexicano, José Luis Cuevas" (Adoum 1998)

⁸³ La cita continua: "El hecho tuvo una gran resonancia en Barcelona: hubo numerosas entrevistas, comentarios, aclaraciones, conferencias en la Universidad: no era comprensible para la mayoría que el ganador del Gran Premio de la Bienal se pronunciara contra el gobierno de Franco. Hablé contra el fascismo instalado en España, dije que fueran a ver mis cuadros para que sepan lo que pensaba de eso."

(pintor) y/o su obra. El siguiente párrafo muestra la manera cómo se intenta narrar la verdad acerca del suceso, sin dar lugar a otro tipo de explicación.

En 1961 un pequeño grupo de ecuatorianos, de visita en La Habana, logramos 'apoderarnos' del comandante Fidel Castro, apartándolo de sus ocupaciones y de las multitudes, para que Guayasamín le hiciera el primero de los tres retratos que de él ha pintado hasta hoy. En un momento dado Oswaldo habló del Gran Premio de la Bienal de Barcelona. Fidel me preguntó cómo se explicaba que hubiera participado en una exposición que los pintores cubanos habían llamado a boicotear. Le dije, que eso, tal vez Guayasamín no lo sabía. En cuanto a las razones que tuvo para hacerlo... Las presiones de Velasco Ibarra, presidente de la República -que iban desde la amenaza hasta el chantaje- (la negativa de concederle un pasaporte diplomático indispensable para que hiciera un mural sobre el Descubrimiento del Río Amazonas en el edificio de las Naciones Unidas, que gestionaba Rockefeller) hasta su entrometimiento en la vida privada (en una hora difícil de la vida de Oswaldo Guayasamín, cuando estaba a punto de separarse de su mujer y de sus cuatro hijos)-, según él, lo obligaron a aceptar, más que la invitación a participar en la Bienal de Barcelona, la imposición gubernamental de asistir a ella. Las repetidas muestras de amistad que Fidel Castro le ha dado -y no es la menor la entrega de una casa en La Habana para que allí funcione una filial de la Fundación Guayasamín- hacen pensar que la explicación dada por el artista es, para él, válida.

Al fin y al cabo, interesa solo la idea que Guayasamín transmitiera a Ehlers en la entrevista citada: si Velasco Ibarra fue tan convincente con el pueblo ecuatoriano como para llegar cinco veces a la presidencia, era de esperarse que convenciera a Guayasamín de ir a la Bienal en España. Sin embargo, no se habla ni una palabra de la conveniencia que estaba impulsando la decisión de Guayasamín de asistir a esa Bienal, la estrategia meditada de asistir cuando artistas renombrados se habían negado. El resto de la anécdota (su ausencia en la premiación) viene a reforzar su elección racional de ganar el premio sin renunciar a su imagen herética.

Guayasamín moldea los fragmentos que constituyen su vida, de forma que se llega a ver a este artista 'indio', como un ser capaz de vencer las barreras económicas, los obstáculos de una sociedad racista, convertirse en adalid de los desposeídos, ser reconocido internacionalmente como un pintor sin par. Ese es el prototipo del pintor comprometido que en el campo cultural ecuatoriano triunfa y llega a alcanzar sitios claves en esta red de relaciones sociales.

Como bien lo dijo Paz respecto de los muralistas: el arte promovido estatalmente es un arte sin crítica, las figuras artísticas que crecen a la sombra

del estado son íconos incuestionables pues son también las piedras angulares de la nacionalidad.

Jorge Enrique Adoum en su libro "Guayasamín. El hombre, la obra, la crítica" escribe un texto apologético, en el que trata los puntos más espinosos de la trayectoria artística de Guayasamín. Por un lado, ve en Guayasamín a un ser único y casi mítico, producto de muchas "vidas" en las que su papel artístico era primordial: narra su vida hace varios siglos en Sechín, en la defensa de Quito frente a los españoles, y algún episodio en México. De la misma forma, sus juicios acerca de la técnica de Guayasamín, parece ser un intento por validar constantemente las elecciones estilísticas de su amigo. Por otro lado, justifica y argumenta frente a los cuestionamientos sustanciales que el pintor tendría a lo largo de su vida. Adoum usa una extensa bibliografía de autores y estudios que validan tanto el trabajo como la personalidad de Guayasamín.

Los libros que se escriben alrededor de Guayasamín rara vez se enfocan en su capacidad como pintor, sino en toda la tramoya que se construye en torno a él. 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 niñez sufrida, su origen indio, su 'aprendizaje' con Orozco, la cantidad impresionante de premios adquiridos en el exterior, el gran seguimiento de la prensa extranjera, su amistad con Fidel Castro, su tinte comunista. 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 un poco acerca de esta crítica de arte, quisiera señalar que a finales de los 60, en el Ecuador ya había oposición frente al 'uso' 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 disputa con Marta Traba

Marta Traba es una crítica de arte argentina, quien ha estudiado por muchos años la trayectoria del arte latinoamericano. Es una de las pocas críticas que mantienen un escepticismo frente al indudable 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 regimentar 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

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. Y 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. Aunque parece ser una discusión de sordos, destinada a resolverse de la manera más visceral, 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, como este ejemplo lo demuestra. 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 60. 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

⁸⁴ *Hogar*, 1969, por Rodrigo Villacís Molina; Marta Traba vs. Guayasamín

que era representante principal Guayasamín durante algunos años (fines de los sesenta y a partir de 1970)⁸⁵.

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 e mayor desparpajo los recursos más fáciles u conocidos del gran repertorio picassiano".

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

Guayasamín [...] levantó el americanismo como una bandera impostergradable, 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, énfasis mío).

A pesar que el análisis de Traba puede dar luces para entender la perdurabilidad y alcance del 'fenómeno Guayasamín', su crítica ha quedado al margen, como la excepción que confirma la regla.

Como el poseedor de la última palabra, Adoum (1988: 273) glorifica a Guayasamín como un exponente de la *pintura racial*. Esto quiere decir que su obra pictórica ha "levantado al indio de su tierra natal al trascender más allá de las

⁸⁵ Según Monteforte (op. Cit: 268), "muchos jóvenes acusaron a la izquierda de frenar la evolución cultural e imponer normas y presiones contra la creación libre". Muchos artistas de la época optaron por el abstraccionismo.

fronteras de nuestro continente". A lo que Guayasamín responde que le interesa la evolución de las 'razas'. Adoum utiliza el argumento de Monteforte⁸⁶ para terminar: "Paradójicamente, uno de los pintores ecuatorianos más indios, es el menos indigenista de sus contemporáneos" (Monteforte 1985: 255).

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 asociado 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. La idea de un negro con dinero y poder creo que no tiene vigencia ni ejemplos en la sociedad ecuatoriana.

En este país de racismo exacerbado, muy posiblemente existía un sesgo racial de los opositores de Guayasamín frente a él. Sin embargo, por esta misma razón no se puede realizar una crítica o un análisis exhaustivo de un artista o una obra. El hecho de que las creencias raciales estén permeando los criterios a favor

⁸⁶ No hay que olvidar que Monteforte, de origen guatemalteco, vivió algún tiempo en casa de Guayasamín, mientras escribía la historia del arte en el Ecuador (*Los signos del hombre*), actuando también como el 'asesor' intelectual de Guayasamín. Por ejemplo, colaboraba en escoger autor y verso de alguna frase que se iba a exponer en algún mural de Guayasamín (creando grandes equívocos y controversias en ocasiones).

y en contra de un pintor que se adjudicó el título de 'indio', hace que los argumentos se oscurezcan y debiliten.

Aquí se aprecian restos de la discusión Liberales versus Conservadores en defensa y en contra de los indios (ver Guerrero 1994): Se puede adoptar la posición mesiánica de los liberales, o la 'recalcitrante' de los conservadores. Al mantener la discusión acerca de la obra de Guayasamín en este nivel, se deja de entender cómo y por qué un artista elabora un discurso acerca de él y de su obra, y por qué toma las decisiones en su trayectoria, como agente, y no como víctima de las situaciones que vive.

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, es un arma potente 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 un anquilosamiento en temas y estilos: se recurre al facilismo y se establecen mitos insoslayables que se reproducen en el sentido común de la gente.

Capítulo 4

Conclusiones

Ha sido difícil hablar acerca de Oswaldo Guayasamín en términos de un análisis de su discurso pictórico y de su figura. La dificultad radica en que dentro de mis imaginarios, es también difícil romper con su autoridad sacra, elaborada a través de sus diversas manifestaciones.

Sin embargo, ha sido todo un descubrimiento de carácter académico el poder disgregar las construcciones discursivas que conforman a un *auctor* (para usar palabras de Bourdieu). Este teórico francés nos ofrece un marco conceptual desde el cual la producción cultural puede ser entendida dentro del contexto que la gesta. De esta forma, tanto obra como productor son analizados dentro de un campo específico, el cual tiene reglas particulares que lo rigen. Igualmente, como ya he dicho algunas veces, las disputas artísticas empiezan a vislumbrarse como pugnas políticas entre autoridades que buscan adquirir el poder y la potestad para consagrar artistas, obras, técnicas, y tipos de representación.

Este método brinda una visión mucho más crítica de los hechos sociales, pues éstos aparecen como el fruto de una construcción discursiva en donde el capital simbólico, y los preceptos en el campo de poder adquieren relevancia. A pesar de las bondades de la teoría de Bourdieu sobre la producción cultural, se le da muy poco peso a la agencia, y los espacios de resistencia; Bourdieu explica el sistema de reproducción de fronteras sociales, por ejemplo, pero no vislumbra rompimientos con el habitus (el cual aparece continuamente como una segunda naturaleza) de los actores en la sociedad.

Ya que Guayasamín no sería el mismo sin las afirmaciones acerca de su 'raza', su origen humilde, y su obra como la reivindicación de los espacios de poder, las elaboraciones teóricas acerca de la 'raza' han sido cruciales. He tomado como ejemplos de teorías acerca de la construcción social de la 'raza', a

Foucault, Stoler, Anderson, y Balibar. Estos tres autores, cada uno con su aporte, develan las relaciones de poder, los actores sociales involucrados en éstas, las elaboraciones discursivas que giran alrededor de la 'raza', y cómo se conjugan elaboraciones discursivas acerca de la 'raza' con otras, como la nación, el estado, y la cultura. Éstos conceptos ya no aparecen como certezas, sino como elaboraciones que operan dentro de un contexto. Así, los estudios se enriquecen al indagar más profundamente en la historia que conforma la noción de 'raza', o identidad, para citar dos ejemplos.

Guayasamín se decía indio. La opinión internacional lo sabía desde los años cincuenta. En el Ecuador, la imagen pública de Guayasamín como el indio se viene a consolidar con el tiempo. Solo en los años noventa, luego de las manifestaciones públicas del movimiento indígena, se viene a ver de forma algo distinta a los indios. Cuando el indigenismo deja de ser la corriente teórica de construcción nacional, y se da una leve ruptura con la imagen ventrílocua de antaño, es cuando las implicaciones de la auto-denominación como indígena –desde Guayasamín– actúan de forma diferente. En ese contexto de mayor apertura a la voz propia del indígena, el pintor ecuatoriano emite un último grito que reclama su identidad; ahora mucho más aceptable a los ojos públicos (aunque fragmentaria, contradictoria y construida, al mismo tiempo que heredada, perenne, proveniente de su linaje): “¡Carajo, soy un indio. Me llamo Guayasamín!”

En este estudio se ha hecho una separación pertinente entre el indio 'semióticamente construido' y el indio 'real'. Guayasamín era parte de los primeros, evocando el pasado pre-hispánico glorioso que se derrumbó a partir de la llegada de los colonizadores europeos. Además, Guayasamín hablaba ante la prensa y la crítica del Ecuador y el mundo, como la voz autorizada a emitir juicios fidedignos acerca de los indios. Así, extendía las ideas que se forjaban dentro del Ecuador, acerca de la 'raza', los indios, y Latinoamérica.

Guayasamín poseía discursos contradictorios. Se llamaba indio, y mestizo aindiado. Lo hacía considerando 'los porcentajes' de cada 'raza' en su sangre. Decía entender el 'problema' de los indios porque él era uno de ellos; los defendía, yéndose en contra del mestizaje. Hablaba de los mestizos como de una 'raza' traidora, que creaba en consecuencia, regímenes totalitarios en todo el continente. De igual manera, alababa el mestizaje y la diversidad racial, pretendiendo dar signos de tolerancia.

Al tiempo que se llamaba anti-imperialista, y 'de izquierda', no temía en afinar sus réditos retratando personajes de la burguesía transnacional, o emitiendo juicios encontrados acerca de la imposición cultural de España y Estados Unidos. El problema para mí, no radica en la dualidad de sus acciones, sino en su intento por dar coherencia a acciones de evidente contraposición.

Guayasamín, en sus cuadros, habla hasta el hastío del dolor, el cansancio, el sufrimiento de la 'raza' india. Así mismo, expone la alegría y sensualidad de la 'raza' negra, y la mezcla y confusión de la 'raza' mestiza. El indio sufrido, triste, innatamente abúlico, contrasta con la alegría y corporalidad del negro. Sin embargo, ni su pintura, ni su discurso exponen, un análisis profundo de estas 'razas', sino una generalización (que llega a la caricatura) indios y negros (no importa cuáles).

Tanto es así, que cuando asientan la primera piedra para *La Capilla del Hombre* (su obra póstuma, inconclusa), la ceremonia la dirige un shaman shuar, mientras que Guayasamín supuestamente pertenecía a otro grupo indígenas (¿quechuas?). De cualquier forma, esta es una muestra del pan-indianismo que se ha puesto en boga desde hace algunos años.

Igual, este trabajo muestra que dentro de campos específicos de la sociedad operan círculos que están fuera del alcance de la crítica. Un arte promovido y protegido por el estado, está aislando preguntas, rupturas, y disenciones que podrían aportar al mismo campo. Vislumbrar parcialmente cómo

este círculo de poder actúa en el campo pictórico me parece otro aporte. Utilizar el título de indio para protegerse de cualquier cuestionamiento nos plantea una problemática compleja acerca de la construcción social de la 'raza'.

En esta investigación se sobrevoló sobre la relación entre la 'raza' y las construcciones visuales acerca de ella. También se exploró cómo las construcciones visuales, las 'fenotípicas' o biológicas, se relacionan con las atribuciones discursivas acerca de las mismas: al final, la 'raza' adquiere una expresión visual, una explicación biológica, y una caracterización psicológica. Pero para complejizar la situación, estas asunciones cambian con el tiempo, se transforman según el actor social que las detenta, y van enfatizando o minimizando elementos. La inasibilidad del concepto de 'raza' constituye la razón de su perdurabilidad.

Guayasamín reproduce las ideas acerca de indios, mestizos y negros que se manejan dentro de los ámbitos cotidianos. El pintor está planteando las mismas ideas de los indigenistas de la época, reforzando creencias mutuamente, en lugar de indagar en las bases de la construcción discursiva. Este acto es permitido. Los intelectuales y artistas tienen la potestad de elaborar juicios acerca de lo que sea, sin que se les exija responsabilidad por sus palabras. Los Estudios Ecuatorianos pueden llegar a ser un conjunto de ideas ancladas en el sentido común, en lugar de ser estudios serios que verdaderamente ayudan a entender una realidad que a ojos de todos es incomprensible. La investigación consciente es la clave de la generación prolífica de nuevas aproximaciones y teorías.

Es preciso hablar de la 'raza'. En las Ciencias Sociales se ha extendido la idea de que las presiones por la captación de recursos son las que generan el antagonismo entre grupos diversos. Estos grupos en combate, obviamente, son vistos como 'razas', poseedoras de características naturales y fijas. Igualmente, se habla de que la identidad necesita excluir y diferenciarse del 'otro' para forjarse. Estas afirmaciones son pobres analíticamente y muestran que se sigue

pensando en términos utilitarios, o determinados por una especie de instinto que promueve actos de supervivencia. Pero lo cierto es que la guerra entre 'razas' es una relación social permanente, imprimible en todas las relaciones y todas las instancias de poder.

El racismo puede ser la forma del estado de justificar el homicidio, en nombre de la purificación de las 'raza', surgida a partir de una separación entre los que debe vivir y lo que debe morir (Foucault, op. Cit: 182), esto es, entre 'raza' superior y 'raza' inferior. También puede ser la forma de dividir la sociedad a partir de la metáfora del vigor (y la masculinidad), o de una diferencia en ferocidad y barbarie.

De cualquier forma, a partir de la metáfora de las 'razas' se está promoviendo una visión de la sociedad binaria, en donde el poder puede ser ejercido desde múltiples formas de dominación. Según Foucault, entender el funcionamiento de tecnologías de poder que trabajan en los niveles más 'bajos' de la sociedad, nos proporcionará la pista de cómo estos mecanismos se extienden, se modifican, o se adoptan en sistemas más vastos.

En el caso de los Estudios Ecuatorianos, los estudios interdisciplinarios, constructivistas, o culturales, acerca de la 'raza', propondrían incógnitas pertinentes a la hora de hablar de segmentos de la sociedad que han estado separados, y que acceden desigualmente a los recursos. Igualmente, esclarecen la operatividad de los discursos, y de las dinámicas sociales que fundamentan o destruyen las visiones oficiales de la realidad.

Los estudios acerca de la 'raza' deberían centrarse en el análisis de los elementos claves que se transforman, juntan o desaparecen en los discursos racializados que emergen bajo políticas gubernamentales, expresiones culturales, 'descubrimientos científicos', o trabajos académicos. Igualmente, se podría indagar en los nodos que articulan distintas fronteras de exclusión,

los intersticios que permiten las transformaciones, y las posibilidades de crear a espacios de resistencia más amplios y sólidos.

Desvelando las facetas y articulaciones de este gran sistema de exclusión y normalización que es la sociedad, se podrá guiar un cambio desde la discriminación, hacia sociedades más democráticas.

Bibliografía

- Adoum, Jorge, Enrique.
1998. *Guayasamín: El hombre, la obra, la crítica*: Nauta.
- Almeida, José.
1999. *El Racismo en las Américas y el Caribe*. Quito: Abya Yala
1996. "Fundamentos del racismo ecuatoriano". *Ecuador Debate*.
(Quito) (38). (Agosto): 55-71).
- Anderson, Benedict.
1991 [1983]. *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Appiah, Anthony.
1985. "The Uncompleted Argument: Du Bois and the Illusion of Race" en "*Race*",
Writing and Difference. Gates, Henry Louis (ed). Chicago: UP of Chicago.
- Ayala Mora, Enrique (ed).
1990. *Nueva Historia del Ecuador. Época Republicana IV*. Quito: Corporación Editora Nacional. 10: 187-206
- Balibar, Etienne y Wallerstein, Immanuel.
1991. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. New York: Verso.
- Balibar, Etienne.
1996. "Racistas y Antiracistas", *El Correo de la Unesco*. (Marzo: 14-16) XLIX.
1999. "Class Racism". En *Racism*. Harris Leonard (ed). New York: Humanity Books.
- Bourdieu, Pierre.
1993. *The Field Of Cultural Production*. USA: Columbia UP.
- Callirgos, Juan Carlos.
1993. *El Racismo: La cuestión del otro (y de uno)*. Lima: DESCO.
- Camón Aznar, José.
1973. *Guayasamín*. Barcelona: Ediciones Polígrafa
- Cervone, Emma y Rivera, Fredy (ed.).
1999. *Ecuador Racista. Imágenes e Identidades*. Quito: FLACSO.
- Chebel d'Appollonia, Ariane.
1998. *Los Racismos Cotidianos*. Barcelona: Bellaterra
- Clark, Kim.
1999. "La medida de la diferencia: las imágenes indigenistas de los indios serranos en el Ecuador (1920-1940)" En *Ecuador Racista. Imágenes e Identidades*. Cervone, Emma y Rivera, Fredy (ed.). Quito: FLACSO.
- Cueva, Agustín.
1997 [1972]. *El Proceso de Dominación Política en el Ecuador*. Quito: Planeta.
1990 [1967]. *Entre la Ira y la Esperanza*. Quito: Planeta
- De la Cadena, Marisol.
1998. "La decencia y el respeto: Raza e identidad entre los intelectuales y las mestizas cusqueñas". *Márgenes: encuentro y debate*. (Lima). XI (16).
- Dinediciones.
1992. *100 Artistas del Ecuador*. Quito: Diners.
- Eco, Humberto.
1988. *Como se hace una tesis*. Bogotá: Fica.
- Ehlers, Freddy (director).
1996. "Retrato de Guayasamín" - documental, Productores Independientes, Quito.
- El comercio*
30 de enero del 2000, E12
- Foucault, Michel.
1993. *Genealogía del Racismo*. Altamira.
- Fundación Guayasamín.
1939-1970. *Recortes de prensa nacional e internacional relacionados con Oswaldo Guayasamín*.
- Garcés, Víctor.
1957. *Indigenismo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Gates, Henry Louis (ed.).
1985. "*Race*", *Writing and Difference*. Chicago: UP of Chicago
- 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.
- González, Omar. 1996. "El indio en la mente de los intelectuales criollos". *Ecuador Debate*.
(Quito) (38). (Agosto): 100-115)
- Graham, Richard (ed.).
1990. *The Idea of Race in Latin America: 1870-1940*. USA: Austin-Texas UP

- Guayasamín, Yanara.
1999. "El retrato según Guayasamín". *Revista Cultura*. (Quito). Segunda Época (7).
- Guayasamín, Oswaldo.
1980. *Discurso para la Inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la Defensa de los Derechos Humanos*. Quito : Fundación Guayasa
s/f. *El Tiempo que me ha Tocado Vivir*. Madrid.: Fundación Guayasamín-Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Guerrero, Andrés.
1998. "Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria". *Iconos*. (Quito). (4). (Diciembre-marzo): 112-122)
1994. " Una imagen ventrílocua: el Discurso Liberal de la 'desgraciada raza indígena' a Fines del Siglo XIX " . En *Imágenes e Imagineros*.. Muratorio, Blanca (ed.). Quito: FLACSO.
- Harris , Leonard (ed.).
1999. *Racism*. New York: Humanity Books.
- Ibarra, Alicia.
1992. *Los Indígenas y el Estado en el Ecuador* Quito: Abya Yala.
- Jaramillo Alvarado.
1988 [1922]. "El indio ecuatoriano: fragmentos". En *Pensamiento Indigenista Ecuatoriano*. Malo, Claudio (ed.). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Koonings, Kees y Silva, Patricio (ed.)
1999. *Construcciones étnicas y dinámica sociocultural en América Latina*. Quito: Abya-Yala.
- Kipu.
(Quito) (32) (Enero-Junio 1999): 58-63)
- Larrea, Silvana y Trujillo, Ernesto.
2000. "El resurgimiento del Pueblo Indígena". *Revista Diners*. (Quito). XX (215). (Abril: 12-19)
- Lauer, Mirko.
1997. *Andes Imaginario: discursos del indigenismo 2*. Lima: SUR.
- Lucie-Smith, Edward.
1994. *Arte Latinoamericano del Siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Malo, Claudio (ed).
1988. *Pensamiento Indigenista Ecuatoriano*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Manrique, Nelson.
1999. *La piel y la pluma: escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima: SUR
- Marroquín, Alejandro.
1972. *Balance del Indigenismo*. México: Instituto Indigenista Iberoamericano.
- Martiniello, Marco.
1995. *L' éthnicité dans les sciences sociales contemporaines*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mintz, Sidney.
1985. *Sweetness and Power: The place of sugar in modern history*. USA. Penguin Books.
- Mires, Fernando.
1992. *El discurso de la Indianidad*. Quito: Abya Yala.
- Monsalve, Luis.
1944. *El indio: cuestiones de su vida y su pasión* . Cuenca: Editorial Austral.
1988 [1943] "Fragmentos". En *Pensamiento Indigenista Ecuatoriano*. Malo, Claudio (ed.). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Monteforte, Mario.
1985 . *Los signos del hombre*. Quito: PUCE-UCE.
- Muratorio, Blanca (ed).
1994. *Imágenes e imagineros*. Quito: FLACSO.
- Oboler, Suzanne.
1996. *El mundo es racista y ajeno: Orgullo y prejuicio en la sociedad limeña contemporánea*. Lima : IEP
- Oña, Lenin.
1996. "Ecuador", En *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Sullivan (ed.). Madrid: Nerea.
- Panfichi y Portocarrero (ed.).
1998. *Mundos Interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Parapini, Giovanni y Rosi, Francesco.
1998. *Guayasamín: Volti*. Italia: Editalia.
- Paz, Octavio.
1993. *Los Privilegios de la Vista II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Pimentel
s/f, *Diccionario Biográfico del Ecuador*. Quito. Tomo 8
- Pérez, Trinidad.

1995. "La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas [1925-1923]". En *Primer Simposio de Historia del Arte*. Kennedy (ed.). Quito: Abya Yala.
- Poole, Deborah.
1997. *Vision, Race, and Modernity: A visual economy of the andean image world*. New Jersey: Princeton UP
1990. "Ciencia, peligrosidad y represión en la criminología indigenista peruana" En *Bandoleros, Abigeos y Montoneros: Criminalidad y violencia en el Perú, siglos XVIII-XX*. Varios. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Radcliffe, Sara y Westwood, Sally.
1999. *Rehaciendo la Nación: Lugar, identidad y política en América Latina*. Quito. Abya Yala.
- Rahier, Jean Muteba.
1999. "Mami, qué será lo que quiere el negro: representaciones racistas en la revista Vistazo 1957-1991". En *Ecuador Racista. Imágenes e Identidades*. Cervone, Emma y Rivera, Fredy (ed.). Quito: FLACSO.
- Ramón, Gonzalo.
1999. *Quién es Guayasamín?*. Quito: Abya-Yala.
- Ribadeneira, Edmundo (ed.).
1987. *Teoría del Arte en el Ecuador*. Quito: BCE-CEN.
- Rivera, Fredy.
1999. "Las aristas del racismo". En *Ecuador Racista. Imágenes e Identidades*. Cervone, Emma y Rivera, Fredy (ed.). Quito: FLACSO.
- Rodríguez Castelo, Hernán.
1993. "Camilo Egas", *Diners*. (Quito) XIV (137). (Octubre: 66-72).
1980. *1969-1979: Diez años De Cultura en el Ecuador*. Quito: Publitécnica.
- Rothenberg, Paula.
1999. "The Construction, Deconstruction, and Reconstruction of Difference" En *Racism*. Harris Leonard (ed). New York: Humanity Books.
- Rubio Orbe, Gonzalo.
1947. *Nuestros Indios*. Quito: Imprenta de la Universidad.
- Salvat.
1977. *Historia del Arte Ecuatoriano*. Quito: Salvat Editores. 4.
- Santiana, Antonio.
1952. *Panorama Ecuatoriano del Indio*. Quito: Imprenta de la Universidad.
- Savigliano, Marta.
1995. *Tango and the political economy of passion*. USA: Westview Press.
- Silva Erika.
1992. *Los mitos de la Ecuatorianidad*. Quito: Abya Yala.
- Silva, José, Félix.
1988. *Ecuador: Frustración y esperanza (Mural de Guayasamín en el Palacio Legislativo)*. Quito: Congreso Nacional del Ecuador
1980. *El Mural 'Ecuador' de Oswaldo Guayasamín*. Quito: Consejo Provincial de Pichincha.
- 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
- Toledo, María Paz.
1999. "79 años de Genio, ironía y pasión". *Revista cosas*. (Quito) (Abril): 40-44)
- Torre de la, Carlos.
1966. *El Racismo en el Ecuador: Experiencias de los indios de clase media*. Quito: CAAP.
- Traba, Marta.
1973. *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/1970*. México: Siglo XXI editores.
- Tzvetan, Todorov.
1991. *Nosotros y los Otros*. México. Siglo XXI editores.
- UNESCO.
s/f. *Inaugruación del Mural de Guayasamín*. Unesco.
- Valdano, Juan.
1999. *Prole del Vendaval: Sociedad, cultura e identidad ecuatorianas*. Quito: Abya Yala.
- Varios I.I.E.
1965. *Quinto Congreso Indigenista Interamericano: La mujer indígena, plástica y discursos*. Quito: Talleres Gráficos Nacionales. 4.
- Vasconcelos, José.
1997 [1925]. *La raza cósmica*. USA: John Hopkins UP.
- Vistazo.
1999. (Quito) (766) (22 de julio): 68-70).

- Wade, Peter.
1997. *Race and Ethnicity in Latin America*. Illinois. Pluto Press.
- Weiss, Wendy.
1999. "El camal y los asuntos de 'raza' y clase visto por el desarrollo de la patria", En *Antigua Modernidad e Historia del Presente*. Eduardo Kingman y Tom Salman (ed). Quito: FLACSO.
- Whitten Norman (ed.).
1993. *Transformaciones Culturales y Etnicidad en la Sierra Ecuatoriana*. Quito: Universidad San Francisco de Quito.
- Williams, Raymond.
1980. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
1981. *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Paidós.