

Oswaldo Guayasamín

Del vientre de la huaca, al hueso: La permanencia

Por: Mónica Perea Anda
Escuela de Estudios Generales
Cátedra de Comunicación y Lenguaje
Universidad de Costa Rica
monica.perea@ucr.ac.cr

Recibido: 6 de abril del 2015. **Aprobado:** 1 de julio de 2015.

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo establecer la relación, huaca- vasija de barro-útero- (tierra-naturaleza-vida-patria-ternura, lo femenino), hueso: (memoria-permanencia), que aparece como elemento recurrente a través de toda la obra del pintor ecuatoriano, Oswaldo Guayasamín, que nace de su relación vivencial, histórico-cultural y emocional con lo precolombino y de ahí hace surgir lo irreductible de la vida, en: *Mientras viva, siempre te recuerdo. La edad de la ternura.*

Palabras clave: vasija, femenino, tierra, madre, patria, hueso-vida-memoria histórica.

This paper aims to establish the relationship, Huaca-graybeard-uterus (earth-nature-life-homeland-tender, feminine), bone-(memory -continuity), which appears as a recurring element throughout the work of the Ecuadorian painter Oswaldo Guayasamín, born of his experiential culture-historical and emotional relationship with pre-Columbian and hence raises the irreducibility of life, in: *While I live, I always remember you. The age of tenderness.*

Keywords: graybeard, female, earth, mother, country, bone-life-historical memory.

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

Canción: *La vasija de barro*. Creación
colectiva, 1950.

Para la pena o para la alegría, el indio
siempre tiene un canto.

José María Arguedas.

Anécdota

Una noche de noviembre de 1950
reunidos varios amigos de la plástica
y de las letras ecuatorianas en casa de
Guayasamín, el pintor les mostró un
óleo recién terminado: *El origen* (fig. 1).
Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán,
Jaime Valencia y Jorgenrique Adoum,
su amigo de alma y biógrafo con el que
comparte el mismo lecho, debajo del
árbol de la vida, en lo que es hoy la *Casa
Museo Guayasamín*, escribieron una
canción colectiva: *La Vasija de barro*,

hoy un himno del repertorio popular
(Adoum, 1998, p. 307).

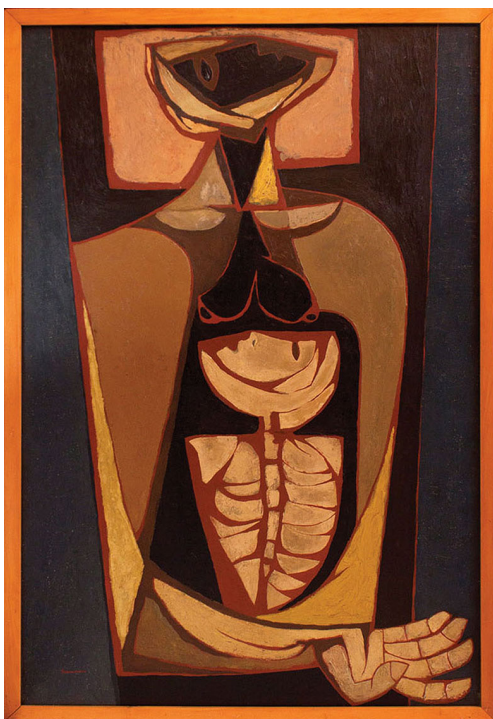
De la leche materna le surgió el cielo colorido
y tormentoso a la vez durante su primera
década de vida,¹ de ahí, la ternura, pero no la
del gesto insignificante y trivial, sino la que
deviene de la resistencia al dolor, la que sub-
vierte la violencia en una caricia.

El recuerdo del gesto materno al entregarle
la leche al niño en estado de gestación crea-
tiva, para que mezclara, diluyera, compusiera
y creara, quizá sea el retrato más fuerte en
la memoria de Guayasamín, que lo vinculó
por siempre a lo femenino, a lo materno, por
eso mientras vivió siempre lo recordó:

Lo recuerdo hasta ahora [...] cada vez
que comienzo un cuadro. [...] Pintar es
como sacarse la piel frente a la superfi-
cie blanca, la angustia que debió haber
visto mi madre en mí cuando yo trata-
ba de lograr el color naranja del cielo
(Adoum, 1998, p. 54).

¹ La anécdota de que la madre le dio leche materna para pintar el cielo, cuando Guayasamín era niño, es cuestionada por algunos autores, porque consideran que es una construcción metafórica y que no forma parte de la realidad del pintor; sin embargo aparece en testimonio vivo en la voz de Guayasamín en el documental *DiFilm-Osvaldo Guayasamín en Ecuador*. En <https://www.facebook.com/difilm>. 1973. Duración 12 min. 56 seg. Código del film: D-01534. Publicado 12 3 2013. Difilm-Argentina.com. Enfatizo el hecho porque en el 2014 cuando presenté esta ponencia en Buenos Aires, dentro del marco de las IV Jornadas de Historia, Género y Política en los 70, las especialistas remarcaron la similitud en la metáfora construida en torno al pintor Italiano Miguel Angel, pero hay una gran diferencia, del él no tenemos evidencia vital, y Guayasamín pintor de la América Continental del siglo XX, dejó testimonio gracias a la maravillosa tecnología.

Figura 1
Oswaldo Guayasamín. *El origen*. Óleo
sobre madera, 1951



Fuente: Fundación Guayasamín

La conciencia cósmica,² (Boff, 2002, p. 27) orgánica, vital y activa de Oswaldo Guayasamín desde la perspectiva del observador-observado,³ parte de un pensamiento complejo⁴ al establecer un diálogo con su realidad concreta e individual de su presente y vincularla con la totalidad, pasado-futuro-presente, reflexión que construyó y tejió durante su recorrido en el proceso vital-creativo. (Morín y otros, 2003, p. 24). Un pensamiento de “ecología profunda”, porque vio el mundo y su realidad como una red de fenómenos interconectados e interdependientes (Capra, 1998, p. 29), y de la vasija de barro como muerte-pasado-historia, la re-significa en vida-presencia-permanencia.

Así la vasija de barro desde el pensamiento cartesiano, reduccionista y lineal que la mira como objeto y pieza de museo, Guayasamín

² Hablo en el sentido como lo plantea Leonardo Boff de que la tierra y la humanidad forman una única entidad y con este principio se desarrolla una dimensión espiritual que sabe que hay un velo que liga y re-liga todas las cosas, además de que una conciencia cósmica entiende que la materia no es inerte, así la conciencia no es una cualidad de la materia, sino fruto de una dinámica cosmogenética que atraviesa todo el universo, donde no existen seres desconectados y todo está unido y relacionado (Boff, 1996, p. 176).

³ Según el Doctor e investigador colombiano en medicina natural y neuronal, Julio César Payan de la Roche, siguiendo el principio de incertidumbre de Heissenberg, anota que un participante en diálogo es el que se asume como observador y observado a la vez, al introducirse en el juego y en el ritmo de la historia, de la existencia, es el ser que está y se siente parte de (Payan, 2000, p. 10).

⁴ Según Edgar Morín es aquel que ve el mundo fenoménico como un tejido de eventos, acciones, interacciones, determinaciones y azares. Es decir, aquel pensamiento que reconoce las incertidumbres, es integrador, valora las interacciones y la interconexiones, desarrolla una ciencia con conciencia, piensa con macro-conceptos sin dejar de ser lógico, es dinámico y rebasa la lógica y la linealidad. Es multidimensional y poético al tener sentido del contexto sin perder de vista lo global para darle significado a lo fragmentado, es el que relaciona y teje eventos. (Morín, 2003, p. 54)

como participante en diálogo, se adentra en ella para mirarse a sí mismo y a su otro, y se sumerge con todos sus sentidos en sus *ríos profundos* como José María Arguedas,⁵ y en esta inmersión, hace surgir desde el interior y exterior de la huaca, el presente, la presencia, la permanencia de aquellas formas culturales autóctonas que prevalecen *subyacentes, invisibles, amenazadoras y triunfantes*,⁶ (Bendenzú, y Aybar, sf, XXI, XXII) y desde la vasija de barro, Guayasamín teoriza sobre la formas para extraer, lo irreductible.

Guayasamín se posiciona dentro y fuera a la vez del objeto de greda, se siente parte del todo, de aquella presencia que contiene el interior oscuro del objeto y la recupera, la transforma y es ahí en la que se manifiesta la metamorfosis y la abstracción de su propuesta, en donde se deposita la ternura, en el útero mismo de la vasija, la tierra, la madre, la naturaleza.

En su propuesta teje una serie de eventos del siglo que le tocó vivir, y de los “cinco siglos”

anteriores, agrega Guayasamín, y la vasija de barro lo hizo reflexionar en la humanidad, la repensó, desde su territorio ecuatoriano y la proyectó hacia toda América Latina, para trascender a la historia de la humanidad. Mario Monteforte Toledo anota: “[...] la crítica advirtió temprano que el arte de Guayasamín va de lo específico a lo general, y que pertenece a un sistema propio, a una caligrafía personal que se iba a hacer inconfundible” (Adoum, 1998, p. 123).

Pero, para hablar de lo femenino en Guayasamín, primero hay que identificar el locus de la enunciación: lo precolombino, y el mestizaje americano, entonces trasciende el territorio del Tahuantinsuyo entre el océano Pacífico, los Andes, El Amazonas, en el sur de nuestra América continental, para convertirla en la permanencia de lo humano universal. Sin embargo, en esta lectura solo observaré lo que devela propiamente lo americano, porque su voz plural remite a Machu Pichu, Mesoamérica (Maya-Quiché, Tenochtitlán, San

⁵ Establezco la relación entre Guayasamín y el peruano José María Arguedas, autor de *Los ríos profundos*, porque además de ser contemporáneos, ambos se salen de la corriente indigenista de la época de tono de protesta, para enfocar con seriedad antropológica la situación humana, psicológica y cultural del indígena, indagan su mundo mágico y mitológico, recuperan la ternura y las vivencias deslumbrantes de comunidades que, a pesar de la opresión y el martirio, jamás han perdido su dignidad ni sus esencias, y los convierten al fin en héroes sin idealizaciones de la antigua y tanto tiempo traicionada aventura histórica del continente, como bien define esta postura del peruano, ante lo indígena, Juan Manuel Marcos en su escrito *La ternura pensativa de José María Arguedas*. (Marcos, 1984, p. 449).

⁶ Introducción de Edmundo Bendenzú Aybar en: *Literatura Quechua*, Biblioteca Ayacucho. Biblioteca Virtual, Monte Avila. Venezuela.

Agustín, Nazca, Tiahuanaco, Sacsahuamán), entre otros territorios en los que están enterradas las vasijas de barro, como la metáfora de la destrucción, la muerte, el olvido.

Guayasamín habla de un yo-nosotros, anota José Enrique Adoum, pero no explica el por qué, sin embargo, pareciera coherente la forma de pensarse en plural del pintor ecuatoriano, si lo relacionamos con la filosofía andina y el runasimi, que es y fue la lengua general andina, el arte verbal colectivo, “escritura” pre-literaria, invisibilizada por el etnocentrismo occidental y que se usó en forma colectiva por transmisión oral en la cultura Inca en lengua quechua y aimará, y que su contenido se ha ido recuperando con el paso del tiempo, aunque falta mucho todavía por explorar. El *runasimi* se manifiesta como pensamiento colectivo, ahí la individualidad trasciende a lo colectivo, a lo plural. Entonces, ese yo-nosotros de Guayasamín hace alusión no sólo a lo indígena, sino a lo negro, a lo mestizo.

La vasija de barro, la mujer útero, la madre-hija-hijo, que se manifiesta en las pinturas de

Guayasamín, representa el arquetipo⁷ de lo primigenio que está en la memoria inconsciente del pintor, que deviene de su propio ser y que en su propuesta adquiere la simbología de la dimensión de la totalidad, de la génesis, de la memoria a través de su mirada objetiva en relación con su yo, con su identidad.

Guayasamín se aleja de la anécdota para concentrarse en las consecuencias de los hechos históricos y re-liga, su experiencia individual y su reflexión interior de dolor, muerte, carencia, ausencia y soledad, con el pasado histórico, con la idea de volver a unir lo que el paradigma de la modernidad separó, presentó como binario, escindió, para unir lo finito con lo trascendente, lo intuitivo y sensorial, lo femenino con lo masculino, la vida, la muerte. Así, se aleja del concepto racional, analítico que es la forma para conocer el mundo material en la modernidad y a través de su espiritualidad humanista con conciencia cósmica (Boff, 1996, p. 179) le hace una reverencia a sus antepasados, se detiene en la antítesis⁸ (Jung, 1918, p. 75) sobre la vida-muerte

⁷ Según Jung los arquetipos son formas o imágenes de naturaleza colectiva que se dan en toda la tierra como elementos constitutivos de los mitos, y al mismo tiempo como productos autóctonos e individuales de origen inconsciente (Jung, 1970, p. 10).

⁸ Según Jung (1918, p. 75), todo lo humano es condición de antítesis interna; en efecto, todo subsiste como fenómeno de la energía que depende necesariamente de una antítesis existente, sin la cual no podría existir. Siempre debe haber altura y profundidad, calor y frío etc. para que pueda tener lugar este proceso de compensación que llamamos energía. Toda la vida es energía, y depende, por consiguiente de las fuerzas situadas en posición antagónica.

cuando mira la vasija de barro y a través de la imaginación simbólica, rescata lo telúrico y lo mítico precolombino de la relación naturaleza–humanidad, y ahí encuentra la ternura.

Oswaldo Guayasamín se alejó de lo lineal del discurso oficial, del canon, no solo en su lectura que hace de la historia, y del presente que le tocó vivir, sino en la técnica para crear con una actitud de resistencia⁹ y exploró nuevas formas, e inventó distintas salidas en la figura poética, entonces la ternura surge como elemento fundamental de su propuesta, y dice: “Mi pintura es de dos mundos. De piel para adentro es un grito contra el racismo y la pobreza; de piel para fuera es la síntesis del tiempo que me ha tocado vivir” (Buitrón, 2008, p. 22). En esta frase, Oswaldo Guayasamín mira el siglo XX observando el XXI también.

La edad de la ternura

Seleccioné *La edad de la ternura*, porque esta serie forma parte de un *continuum*, de una sinfonía como ya lo han anotado otros autores (Moreano, 2000, p. 3). En esta edad, Guayasamín remite a todas las anteriores, *Guacayñan*, palabra quechua que significa, la edad del llanto, compuesta por 103 cuadros inspirados en el recorrido que hizo por

América continental durante dos años, *La edad de la ira* de 260 piezas que aluden a los horrores de las guerras del siglo XX en la década de los setentas, y *La edad de la ternura*, *Mientras viva siempre te recuerdo*, se realiza en la década de los ochentas y se compone de más de 60 cuadros en torno a varias series: Madre e hijo, el abrazo, el beso pero lleva implícitas las anteriores, fundamentalmente la serie de la década de los setentas.

La edad de la ternura representa un proceso de reflexión, una totalidad, es una muestra que la crea en forma simultánea a las anteriores. En su intimidad a cada momento miraba el cielo y se distanciaba del dolor, para poder observar con claridad, la realidad vital en busca de la esperanza, de la respuesta, de la nueva pregunta, para no morir, una forma de recordar, *mientras viva siempre te recuerdo*, dolor-felicidad y vida, porque las huellas, la herida de estas dos edades, la del llanto y de la ira de Guayasamín, la tenemos presente, la lloramos, la sentimos, la vivimos aún, y dice el pintor:

Pintar es una forma de oración al mismo tiempo que de grito. Es casi una actitud fisiológica y por la alta consecuencia del amor y la soledad. Por eso

⁹ Resistirse en el sentido de ser conscientes de que ciertas prácticas sociales dominantes nos encierran en moldes, nos definen de acuerdo a demandas intrínsecas, nos disuaden de ir más allá de nosotros mismos y de actuar guiados por la posibilidad (Green Maxine, 2005).

quiero que todo sea nítido, claro, que el mensaje sea sencillo y directo. No quiero dejar nada al azar, que cada figura, cada símbolo, sean esenciales; porque la obra de arte es la búsqueda incesante de ser como los demás y no parecerse a nadie (Martínez, 1998, p. 3).

Las imágenes de *La edad de la ternura*, nos permiten cavilar sobre la vida, en el pasado, en el futuro, y también en el presente, es una alusión a repensarnos. Guayasamín moldea con pincel suave y tensión dolorosa lo que es la vida-historia-memoria, desde la imagen de la vasija como lo femenino-ternura, aquí extrae desde su inconsciente aquella experiencia de naturaleza femenina grabada en su *psiquis* y en su memoria como lo plantea Carl Jung (1986, p. 409) que la denominó como el ánima,¹⁰ aquella experiencia de la vivencia personal de la imagen femenina tanto individual como colectiva, que aparece en el inconsciente del ser humano, y Guayasamín la experimenta para extraerle el alma a la vasija, el humus antiguo de la memoria y representarla en su obra a partir de una figura denunciante, dolorida,

provocadora y anota el pintor: “A mí me toca pintar para indignar, para que la gente vea las monstruosidades que se comenten contra los seres humanos y se decida a actuar” (Adoum, 1998, p. 107). Con esta técnica se aleja del indigenismo como tal, y del folclor, para romper el silencio, y hace gritar a la vasija de barro, una metáfora que evidencia el horror, la tragedia de la humanidad, una manera de preservar la memoria de las realidades vividas en América Latina, el genocidio, las violaciones, pero aunando a este grito, brota de la vasija, la ternura, a través de la imagen de la mujer y de los niños y niñas, usa la paleta del color para enfatizar la idea, le pone al gesto, expresión, y usa los ojos, la mirada, las manos, los huesos, la lágrima, como recurso literario-pictórico y estético de su propuesta para evidenciar la actitud de respuesta de aquel observador-observado que invita al resto de los observadores a mirar la obra y al reconocerse en ella, y a sentir el rechazo visceral a la violencia y a decir ¡No!, como lo plantea Luis Carlos Restrepo¹¹ y reconocer el gesto dispuesto a la caricia, y de esta forma Guayasamín, en lugar de hablar de muerte expone la vida.

¹⁰Todo hombre lleva la imagen de la mujer desde siempre en sí, no la imagen de esta mujer determinada [...]. Esta imagen es, en el fondo, un patrimonio inconsciente [...] grabada en el sistema vivo, constituye un arquetipo de todas las experiencias de la serie de antepasados de naturaleza femenina, un sedimento de todas las impresiones de mujeres, un sistema de adaptación psíquica heredado [...] lo mismo vale para la mujer; ella también tiene una imagen innata del hombre (Jung, 1986, p. 409).

¹¹ “Ser tierno es afirmarse como un insurgente civil que ante la violencia cotidiana dice tajantemente [...] ¡No!” (Restrepo, 1997, p. 1).

Su propuesta estética

Vasija de barro, es la imagen de lo que hacemos con la tierra, lo que elaboramos, moldeamos con las manos. Así lo hizo. Por eso el poeta pintor con la sencillez de su pluma usa un lenguaje legible para la humanidad, en la imagen de una madre y una niña o un niño en abrazo, remite, al útero, la esencia, la conexión, lo primigenio, y así hace posible la presencia, la ausencia también.

¡Con el ánimo simbólica de *La edad de la ternura*, rinde homenaje a lo femenino bajo el simbolismo de la madre como generadora de vida, como la productora de la conciencia, de la cultura y de su transmisión, de los sentimientos, y como madre, también remite a la madre-tierra, a la creación más allá de lo humano. Madre-creación, madre tierra, madre mujer, madre humana, madre-patria, madre de seres vivos con dolores, llantos, lágrimas y alegrías también. La figura femenina representa en Guayasamín la que conoce de los problemas, la que lucha incesantemente por la justicia y la igualdad de América Latina.

Según el sociólogo Pablo Cuvi (2012, p. 9), cuando Guayasamín repite que es indio y que viene pintando hace cinco mil años, no está planteando un juego retórico. Es por el contrario, una toma de posición vital frente al mundo blanco-mestizo en medio de los

Andes. Y, es también una guía para descifrar su turbulenta y contradictoria personalidad.

Oswaldo Guayasamín plasma en su pintura la permanencia anacrónica del ser humano, no fija el tiempo histórico, fija la imagen recurrente relacionada con el sentimiento de soledad y dolor y la extrae, la fija también, a través de su propuesta estética personal (la vasija de barro-ánima) de ahí extrae el hueso, la calavera como el signo inherente de lo humano. Y dice Guayasamín:

Es preciso conocer a fondo la anatomía, la osteología. [...] Tocar las cosas, en este caso tocar los huesos, le permite a uno ir adquiriendo un conocimiento físico que después se va convirtiendo en una memoria táctil, como la de un ciego (Adoum, 1998, p. 60).

Y agrega:

[...] Hay sentimientos que no pueden expresarse, sino a través de huesos y lágrimas. Huesos y lágrimas: es decir, los polos opuestos: el hueso permanente, duro, como el cráneo en los retratos, y la lágrima que es tan sutil, tan acuarelada, casi sin textura [...] (Adoum, 1998, p. 136).

Guayasamín muestra el dolor en estado puro, figurativo, expresionismo y humanismo a la vez, lo sintetiza y los reduce a la figura humana, motivo central de su pintura, en

el gesto de los rostros, las manos y el fondo del contorno. Guayasamín afirma que aprovechó su experiencia pictórica para encontrar una nueva forma: del impresionismo, en el que el color estaba relacionado con la luz natural y el aire para producir luminosidad y viveza cromática, sin sombras ni degradaciones de color, Guayasamín halló el color en el interior espacial y emocional en la energía del gesto y la imagen, y la luz, en la proyección indicada para sugerir esperanza y ternura, en las tonalidades azules, en los ocres-tierra, en las formas planas, en la ausencia de perspectiva, ya que Guayasamín retoma la ausencia de perspectiva del arte precolombino que es su herencia, entonces usa el color para dar profundidad y sustituir esa ausencia (Adoum, 1998, pp. 114-115). “[...] su paleta tiene los colores de la arcilla, de la piedra, del maíz, y sus pinceles adquieren ese vigor que no abandonará jamás [...]” (Adoum, 1998, p. 123), aquí el color se difumina y no hay claroscuros.

Del expresionismo, en el que lo subjetivo representa lo objetivo de las angustias vitales humanas con una gran carga dramática pesimista, crítica y denunciante, en Guayasamín le surge de su estética primigenia, desde su ser indio. Julio E. Pairó anota:

Los recursos del expresionismo no pertenecen a pueblo o raza determinados, son universales [...] y en el caso

particular del ecuatoriano, el expresionismo está abonado [...] por una tradición más augusta y antigua-la precolombina, que cualquiera de las formas que se derivasen de la escuela hispanizante del Cuzco [...] (Adoum, 1998, p. 112).

Y lo reafirma Guayasamín cuando se refiere a los muros de Sechin en Perú:

[...] En esos muros, grabados de piedra, está el expresionismo más antiguo y más vital de la creación plástica que me ha servido de camino hasta ahora [...] un expresionismo casi abstracto que corresponde a la mentalidad precolombina, nacido de la entraña más profunda del hombre. Se trata de un expresionismo americano (Adoum, 1998, p. 112).

Y con su novedosa propuesta en la forma de pintar, se devela en sus figuras lo anacrónico, la intertextualidad, el diálogo con todos los territorios americanos y la abstracción del dolor silenciado, por lo tanto reduce en forma voluntaria lo dramático, elimina la anécdota, el paisaje, los objetos, el movimiento, así representa la realidad y la historia sin explicarla, solo muestra el signo de la permanencia, la huella, en la figura humana como la representación de la totalidad, en la imagen de la niñez, en la mirada, porque afirmó el pintor: “El indio

no es un poncho, un sombrero mexicano, unas ojotas [...] lo puse desnudo para mostrar que es ante todo, un ser humano, y no un hombre típico de un sitio exótico [...]" (Adoum, 1998, p. 139). De esta manera, el pintor piensa en el observador dentro de la perspectiva dialógica, cuando expresa sus emociones, su sensibilidad y angustia personal, *mi angustia es la tuya también*, en la mezcla de colores, en los tonos, en la imagen misma primigenia del ser indio, en la que el "otro" se identifica.

Del cubismo europeo que profundiza en el interior de los cuerpos para representar el espacio, Guayasamín lo expresa y lo acentúa como un elemento recurrente de su propuesta estética, en el gesto de los rostros, del hueso, la calavera, los ojos, la boca, las manos, que remiten a los monolitos de la isla de Pascua y de la cerámica precolombina, y los sella en el fondo del cuadro en el que simplifica el cuerpo, lo geometriza, para exponer, la injusticia de la crueldad de la violencia y la estupidez humana, en tonos sobrios y equilibrados, como lo reafirma Julio E. Pairó: "El equilibrio entre la estética de las formas y el dinamismo vital que las animan" (Adoum, 1998, p. 131).

El conocimiento del rostro, las manos, los ojos, los labios del ser humano, lo adquiere en su práctica del retrato y de esa

experiencia aprendió a conocer y a extraer del modelo (el indio, el negro, el mestizo) su alma, y dice el pintor:

Yo he pintado rostros como de piedra, con ojos como de piedra para esas lágrimas de piedra [...] he hecho una serie de cuadros de huesos y lágrimas: hay ese contraste entre la permanencia del hueso y la fugacidad de la lágrima que se evapora, se seca, pero que solidificada, dura tanto como el hueso. He suprimido prácticamente todo lo que no sea el hueso y la lágrima (Adoum, 1998, p. 175).

Quizá aquí como dice Mario Monteforte Toledo (Adoum, 1998, p. 157), Guayasamín recupera el tema de la identidad, que en la escultura precolombina se centraba en el rostro, porque la conciencia del cuerpo fue posterior, y se asocia con el "yo" y su propósito, la permanencia, la presencia, entonces los labios son abismos, ranuras, heridas, los ojos, silencios, la interioridad que refleja el horror que está mirando.

Guayasamín consigue la abstracción, en lo irreductible, sintetiza el sentimiento humano y transgrede la forma tradicional, trabaja el contenido emocional que remite al objeto, pero no es el objeto, trasciende y fluye, porque es parte de su necesidad interior. Y dice:

[...] conseguir la abstracción es la más alta libertad plástica en sí misma, la forma por

la forma, el color por el color [...] trato de unificar todo esto en una forma de clasicismo contemporáneo, con el propósito de entregar y poseer una pintura en que el ser humano, no la naturaleza muerta o el paisaje, sea el centro y preocupación de mi arte (Cuvi, 2002, p. 80).

En *La edad de la ternura*, Guayasamín conserva su trazo inicial y primigenio, más en la forma que en el contenido. Como *La edad de ternura* se presenta como la antítesis de la edad del llanto y de la ira, aquí el pintor juega con otros elementos para imprimir el contenido. Por ejemplo, aparece el abrazo, más que la violencia, el calor, más que la frialdad, en los ojos más que el dolor, la tranquilidad, la paz, el sueño, la lágrima desaparece para darle paso a la caricia, al tacto, aquí los cuerpos se tocan, se abrazan, se besan, se retiene, se contienen, se expanden, se abren. Mientras vivamos siempre recordaremos lo posible del legado del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín en la relación entre mujer-madre-mujer-tierra mujer-vida, mujer-patria.

Lista de referencias

- Adoum, J. E. (1998). *El hombre-La obra-La crítica*. Nurnberg: DA Verlag Das Andere, GmbH.
- Arango, L. G. y otros. (1995). *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá, Colombia: TM Editores. Ediciones UnAndes. UN. Facultad de Ciencias Humanas.
- Arguedas, J. M. (1968). No soy un aculturado. En J. M. Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 256-258). Buenos Aires: Losada.
- Boff, L. (2002). *Ecología. Grito de la tierra, grito de los pobres*. Madrid: Trotta.
- Buitrón, G. (2008). Oswaldo Guayasamín. *Ensayos sobre la imagen* 17, pp. 19-23.
- Capra, F. (1998). *La trama de la vida*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- DiFilm. (1973). *Oswaldo Guayasamín Ecuador*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/difilm.1973>. Duración 12 min. 56 seg. Código del film:D-01534. Publicado 12 3 2013. Difilm-argentina.com
- Cuvi, P. (2012). *Guayasamín. El poder de la pintura*. Quito, Ecuador: Editorial Santillana y Fundación Guayasamín.
- Green, M. (2005). *Liberar la imaginación. Ensayo sobre educación arte y cambio social*. Barcelona: Editorial GRAO.
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1966). On the Psychology of the Unconscious. En C. Jung. *Two Essay on Analytical Psychology*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

■ Artículos

- _____. (1986). *Recuerdos, sueño y pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- Marcos, J. M. (1984) La ternura pensativa de José María Arguedas. *Revista Iberoamericana* 50 (127), pp. 445-457.
- Martínez, Vilma. (1998). *La piel de Guayasamín*. Recuperado de: www.pedagogica.edu.co/storage/nn/articulos/nodynu-d06_20crea.pdf
- Moreano Mora, A. H. (2000). De la Edad de la Ira a Mientras viva siempre te recuerdo: ¿culminación o ruptura? (Homenaje a Guayasamín). *Revista Andina de Letras* (11), pp. 3-20.
- Morín, E., y otros. (2003). *Educación en la era planetaria*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ordoñez, Charpentier, A. (2000). *Carajo soy un indio me llamo Guayasamín: la construcción social de las razas en el Ecuador. Un estudio de caso*. (Tesis inédita de maestría) FLACSO, Guatemala.
- Payán, J. C. (2000). *Lánzate al vacío*. Colombia: MacGraw-Hill Interamericana.
- Restrepo, L. C. (1991). El saber de la ternura. *Magazin Dominical. El Espectador*, 441.
- _____. (1997). *El derecho a la ternura*. Recuperado de: www.ifejant.org.pe/.../Carlos_restrepo_-_Actuando_desde_la_fragilidad