

DE LA EDAD DE LA IRA A MIENTRAS VIVA SIEMPRE TE RECUERDO: ¿CULMINACIÓN O RUPTURA?

Alejandro Moreano

I. LA SERIE Y LA SINFONÍA

El conjunto de cuadros y series denominado provisionalmente *Mientras viva siempre te recuerdo*, forma el tercer movimiento, la *Edad de la ternura*, de toda la obra de Guayasamín, que él pretende una construcción sinfónica y cuyos dos primeros movimientos son el *Huacayñan* y la *Edad de la ira*.

Una sola obra; tres movimientos; varias series o ciclos dentro de cada movimiento; cada serie, un *continuum* de cuadros —desde dípticos hasta series de diez— que funcionan como variaciones de un mismo tema o motivo. La estructura del conjunto es, sin duda, musical, una construcción en el tiempo, secuencia melódica, organización armónica y rítmica a base de grandes movimientos sinfónicos fundados en una dimensión emocional dominante: el llanto, la ira, la ternura. Pero, posee también una arquitectura literaria. La obsesión por las grandes totalizaciones —de una época, un pueblo, la vida individual, la condición humana, las concepciones cosmológicas...— ha sido una de las constantes de la literatura. Neruda quería ser todo Chile, incluso sus piedras; el Dante se propuso reconstruir la cosmogonía cristiana; Balzac pretendía rivalizar con Dios en la creación de tipos humanos; Joyce intentaba agotar la experiencia microscópica y el inconsciente colectivo e inmemorial de la existencia humana. Es Shakespeare, sin embargo, el modelo literario de Guayasamín: las emociones y los valores como el núcleo y la matriz ontológica de la existencia humana: el amor, los celos, la ambición, la ingratitud, el odio, la lealtad, la ira, la duda...

Desde luego, la estructura es, sobre todo, pictórica. Hay, sin duda, una larga y gran tradición plástica de organización serial y sinfónica: las vidas de los santos de las iglesias románicas y el «Vía Crucis» del arte medioeval; «El en-

tierra del conde de Orgaz» de El Greco y las series de Goya —*Los horrores de la guerra*, en especial—. Y, en la era moderna, el cine, en fin, que tiende a ser una síntesis totalizadora de todas las artes —en especial la música, la pintura y la literatura— y se funda en imágenes visuales, cuyo sentido se construye en la organización temporal de las mismas.

Mientras viva siempre te recuerdo es pues fundamental en la configuración de la obra de Guayasamín como una totalidad orgánica. Se presenta como la culminación, el movimiento final de una catedral sinfónica, sea como otra de las emociones primarias, el Paraíso del viaje cosmogónico del Dante, la utopía final de la aventura del hombre en la tierra o la esencia humana reprimida por un sistema que produce llanto e ira. Sin embargo, las diferencias con las fases anteriores son tan marcadas que plantean la existencia de una ruptura u otra línea de concepción y realización plásticas antes que la culminación de una sola y vasta obra. *Mientras viva siempre te recuerdo* aparece como la negación, la contrapartida, lo otro de la *Edad de la ira*.

En primera instancia, una modificación relativa al carácter propio del arte contemporáneo: las configuración mercantil del producto artístico y su inserción en la esfera de lo privado. De hecho, la *Edad de la ira* recusa esa forma mercantil y la circulación privada y tiende a una existencia propia del arte monumental del pasado. *Mientras viva siempre te recuerdo*, en cambio, se integra plenamente en el fetichismo mercantil del cuadro moderno y en su función de objeto ornamental de consumo privado. De esa manera, el sentido mismo de la serie —la célula fundamental de la obra de Guayasamín— cambia y deviene en la reiteración de un estilo y de una firma.

Una segunda y fundamental modificación reside, sin duda, en el sentido que organiza el cuadro y que surge de la compleja dialéctica entre imagen y tema, esencia y contingencia, ser y acontecimiento, ontología e historia.

Empero, esas modificaciones substanciales no preexisten sino que se constituyen en la imagen plástica. Existen por ella. La construcción pictórica, más que subsumir el tema, lo produce, lo crea. En esa denotación pura que funde el tema en la imagen, las connotaciones histórico-sociales son suprimidas por las connotaciones de los elementos plásticos. La variación de la temática y de la emoción-matriz que articula el sentido diferencial de esos dos momentos de la construcción sinfónica de Guayasamín, se presentan como variaciones en las líneas, colores, volúmenes, formas. En la *Edad de la ira*, líneas angulosas y rectas; los cuerpos descarnados y óseos cuyas nudosidades y articulaciones forman los ejes del dibujo; la expansión de volúmenes geométricos y perfectamente demarcados que ocupan, violentan y sobrepasan el espacio sin suprimir el vacío; un tiempo suspendido en el momento de estallar, crispado y exasperado, al borde del abismo; anulación de la perspectiva, la luz, el entorno, las cosas, la carne, la sangre para establecer un atmósfera vacía, del vacío anterior

a la creación, y que parece condensarse hacia el centro, fascinada por el color negro como un agujero negro que, sin embargo —leve, volátil, desmaterializado— niega su propia infinita densidad. En *Mientras viva siempre te recuerdo*, en cambio, líneas circulares, colores agudos que llenan los cuerpos de carne y de una luz escurridiza; volúmenes que en lugar de tratar de separarse exasperadamente, procuran aproximarse, rozarse, intercalarse, incluirse unos en otros; un tiempo más que suspendido quieto, inmovilizado no en su fragilidad o fugacidad sino en una especie de vaciedad taciturna y, a la vez, plena.

Los síntomas de que nos encontramos frente a una profunda ruptura, o a una línea distinta, en la obra de Guayasamín, son muy fuertes. No se trataría de una renovación formal a la manera de las tantas protagonizadas por Picasso, ese símbolo vivo de la modernidad y de su obsesión por la continua revolución de las formas. Esa ruptura sería más bien una fractura, una negación del sentido mismo de la pintura clásica de Guayasamín.

II. ARTE MONUMENTAL O ARTE PRIVADO

En el pasado, la serie pictórica se inscribía en la búsqueda de las grandes totalizaciones que pretendían describir, descubrir, develar, poner de manifiesto, reconstruir y re-crear el orden del mundo. En cuanto representación y reflejo de la Naturaleza o de Dios o del Hombre —así en mayúsculas—, la obra de arte se trascendía a sí misma y encontraba su legitimidad fuera, en el mundo.

La modernidad, en cambio, instauró la autonomía absoluta de la obra de arte y su ruptura con la naturaleza, el hombre, Dios. Toda la pintura del siglo XIX evolucionó en esa perspectiva hasta que Cezanne declaró: la naturaleza está dentro del cuadro. La obra de arte contemporánea construye así un espacio propio dentro del cual se protege y a la vez confina para crear una realidad nueva y *otra*. Esta separación con el mundo privilegia el aspecto contrario: la relación de la obra de arte con el pintor. Pero, atención: el Pintor, al igual que el Narrador, es distinto del autor. Solo existe en el acto de pintar. Es más el producto que el productor del objeto artístico. La obra de arte es el Pintor y viceversa. El acto de pintar —en cuanto proceso de objetivación del Pintor y subjetivación de la obra de arte— deviene en el fundamento del arte.

En el marco de este sentido del arte contemporáneo, la serie cobra una función distinta: la ratificación incesante del acto de pintar, la creación pura puesta de manifiesto y probándose a sí misma hasta el infinito. Si antes, la obra de arte adquiría legitimidad en cuanto producía el reconocimiento del Mundo, en la modernidad, esa legitimidad se gesta en facilitar, en evidencias deslumbrantes, el reconocimiento del Pintor cuya grandeza surge de su transpa-

rencia. ¡Ese es un Picasso! La serie es esa reiteración incesante del acto de pintar que potencia hasta la saciedad la identidad del Pintor. La modernidad que instaura la vanguardia artística y su ideal de renovación y ruptura perpetua de las formas, la fugacidad inconstante del tiempo, el acontecimiento puro, el futuro como el sentido del presente, descubre en la reiteración infinita de la identidad del Pintor, el asidero desesperado del ser.

¿Qué es la serie en Guayasamín? En un primer nivel, es, sin duda, esa ratificación infatigable del estilo, la huella, la firma del Pintor. La identidad y la marca se imponen así de una manera tableteante, irrefutable e indeleble.¹ Un cuadro de Guayasamín se reconoce a distancia; es inconfundible. De esa manera se inscribe en las características propias del arte en la modernidad. Sin embargo, eso no es lo fundamental en el Guayasamín de la *Edad de la ira*. La serie es un proceso de construcción del sentido a través de las variaciones o de la evolución de las expresiones de la figura que permiten captar la gama de las emociones primarias y fundamentales de la condición humana y a la vez gestar un ritmo espacial, una melodía tridimensional —el espacio bidimensional del lienzo y el tiempo como movimiento plástico de la vida y del corazón.

En otro nivel —y la obra de Guayasamín implica una compleja dialéctica de lo moderno y lo arcaico—, la serie introduce, en la construcción sinfónica de Guayasamín, la cosmovisión y la estructura estética rituales de los indios, en especial su sentido musical.

Inscrito en la concepción del eterno retorno, el ritual pretende paralizar el tiempo para instaurar el absoluto; la restauración del *Illud Temporis*, anterior a la Caída; la reintegración de la particularidad en el Gran Todo. Pero, la modernidad del arte de Guayasamín impide una total ritualización.

La dialéctica de lo moderno y lo arcaico produce una síntesis nueva, una rica conjugación de la persistencia ritual y de la obsesión por la renovación: la reiteración que paraliza el tiempo como curso lineal pero lo reconstruye en la densidad y en la acumulación; el tam tam del tambor guerrero que se repite insistentemente, más sedimenta el sonido hasta formar grandes volúmenes pétreos que copan el espacio y lo amplían y magnifican; el ayayayay interminable de las plañideras indias que cae en el pozo sin fondo hasta convertirse en el llanto que desgarrá.

La serie en *Mientras viva siempre te recuerdo*, en cambio, parece cobrar una significación cultural distinta. De hecho, a diferencia de la *Edad de la ira*, la mayoría de los cuadros de esta fase circulan en colecciones privadas. Quedan muy pocos en el museo Guayasamín. El propio autor lo reconoce: sus compradores son aquellos que conforman el blanco de la ira de sus cuadros

1. Ver Jean Baudrillard, *La economía política del signo*.

anteriores. Esa situación dificulta la reconstrucción de las series al punto que queda flotando la interrogante y la inquietud: ¿nos encontramos frente a auténticas series; es decir, variaciones de una imagen-tema que forman a la vez una continuidad melódica y una unidad armónica? ¿O se trata de repeticiones *ad infinitum* validadas por la firma y el estilo?

Esta diferencia expresa otra, decisiva: la presencia pública, abierta, casi monumental de la *Edad de la ira* frente al carácter más bien íntimo y privado de *Mientras viva siempre te recuerdo*.

Ahora bien, cómo entender ese carácter de la *Edad de la ira*. El arte monumental fue la expresión de sociedades en que no se había establecido una separación entre la vida social y la política, entre lo público y lo privado, entre naturaleza y hombre. De allí que no había tampoco ninguna autonomía espacial entre el exterior de todos y el interior de cada uno, entre el contorno natural y el *hábitat* humano. El arte era inmediatamente político —es decir, universal, genérico—, creación colectiva, sedimentación y acumulación históricas, proceso cultural, en cuanto la cultura es la sociedad como sujeto creador. Y, a la vez, natural, inmediatamente visible y presente como las montañas o las estrellas. Las formas —los grandes volúmenes que colmaban espacios abiertos con materiales que se creían eternos y que se alzaban dominando vastos confines e integraban todas las artes plásticas— eran los significantes universalizadores de sociedades donde la categoría hombre no existía.

La modernidad y el capitalismo suprimieron de raíz, el horizonte de la posibilidad del arte monumental. La alienación política de la sociedad —es decir, la confiscación de su vida política y la transformación de la misma en poder ajeno y opuesto— instauró la separación de lo público y lo privado. Pero, lo público, lejos de convertirse en la mediación que restituye la universalidad política de los individuos aislados en un mundo social fracturado por dentro, devino, por el contrario, en el mecanismo del ejercicio del poder contra la sociedad. El Estado expropió a los hombres los espacios abiertos: las catedrales coloniales, los centros administrativos de la República, y los bancos y centros comerciales ahora, han reemplazado a las pirámides y centros ceremoniales indios. La degradación artística es cada vez mayor, por supuesto. En esa nueva realidad, las formas del arte monumental —murales o esculturas de gran tamaño, por ejemplo— lejos de encarnar la universalidad de la vida social se constituyen en la retórica decorativa de los espacios oficiales.

En la época actual, ciertas formas auténticas del arte monumental solo pueden surgir en las amplias zonas de capitalismo tardío que viven una conflictiva relación con la modernidad y la cultura occidental y en momentos de gran conmoción y creatividad históricas de los pueblos, tal el caso del muralismo mexicano. Sin embargo, la pretensión universalista del arte monumental no ha desaparecido, por supuesto. Ha cambiado de signo. Se expresa co-

mo conciencia crítica y, más que la nostalgia de una sociedad adánica perdida, tiende a expresar la aspiración a la desalienación, a la recuperación por la sociedad de su propia historia, a la reconciliación entre el hombre y la naturaleza, el arte y la historia, el hombre y la especie. Y se expresan, más bien, en las formas propias del arte contemporáneo. Ciertos murales o esculturas pretendidamente monumentales, en cambio, forman parte del fondo ornamental que yace inerte en los edificios denominados públicos para consumo de nadie. No son, por supuesto, las ordenanzas Municipales las que pueden definir la función cultural del arte.

La monumentalidad de la *Edad de la ira* contiene esas múltiples determinaciones. En primera instancia son cuadros de caballete propios de escenarios cerrados. Pero, a la vez, son volúmenes gigantescos y desmesurados, magnificados *ad infinitum* por la serialidad y el movimiento sinfónico, que desbordan el marco del cuadro, el escenario y la contemplación intimistas y privadas, sobrecogen al espectador y lo trasladan a escenarios abiertos y frontales, de cara a la vastedad cósmica. De hecho, los cuadros que conforman las distintas series de la *Edad de la ira* tienen un problema de exhibición e incluso de comercialización. La autonomización de cada uno de ellos es su muerte: todo su sentido exige la continuidad y la unidad. Van en contra de los circuitos del consumo privado suntuario.

Frente a la epopeya monumental de la *Edad de la ira*, los cuadros de *Mientras viva siempre te recuerdo* conforman la obra de un pintor de gran capacidad técnica y expresiva, pero sin la fuerza y el aliento de su obra anterior. Lejos de la desmesura y los volúmenes descomunales, tienen el formato regular y todas las características propias de aquellos objetos que circulan por los circuitos privados del consumo ornamental y suntuario. Pero, esa diferencia no es un mero componente exterior, imputable a las circunstancias coyunturales. La voluntad de irrumpir violenta, agresivamente, en la conciencia social y llevarla más allá de lo soportable, ha desaparecido en aras de una relación cortesana y tranquila. Constituyen una inversión y a la vez un signo de distinción, poder y dominación.² El conjunto como un movimiento armónico de series ya no es aquí la antigua pretensión de totalización o de recuperación de

2. En las culturas precapitalistas, fundadas en la devaluación del trabajo y en la absolutización del consumo, el gasto, como riqueza manifestada y ostentada, asume la forma del derroche total, la devoración y la destrucción masiva y universal de los valores de uso: Enrique VIII y su orgía perpetua. El capitalismo que preserva la función de poder y dominación del gasto y el consumo suntuario, opera, sin embargo, a la manera del Arpagón de Molière: el consumo absoluto encarna en objetos —los cuadros— que, a la vez que signos de ostentación pura, es indestructible y eterno. De esa manera aumenta el prestigio y el poder de su dueño y, al mismo tiempo, su dinero. Ver Baudrillard, *La economía política del signo*.

la impronta ritual india, esa reiteración que provoca la sedimentación y la densificación del tiempo y el acontecimiento hasta alcanzar el absoluto. Es enteramente la garantía de la identidad del pintor y de la fidelidad del acto de pintar, la certificación de su estilo, y, más aun, de su firma y valor de cambio...

Surge entonces la inquietud: ¿dos líneas, una artística y otra comercial? ¿o son dos momentos de una misma propuesta estética?

III. LA EDAD DE LA IRA

La particular monumentalidad de la *Edad de la ira* no proviene exclusivamente de sus características técnicas, sino y sobre todo, de la manera cómo se plasma en ella la compleja relación, propia de la pintura, entre la imagen plástica y el tema, la creación artística y la realidad; relación que resume la dialéctica entre esencia y contingencia, ser y acontecimiento, ontología e historia.

En sus críticas a Guayasamín, Martha Traba lo ha incluido en la pintura anecdótica o histórica propia de la gran Escuela mexicana de Siqueiros, Rivera y Orozco, y en la cual, según Traba, la anécdota extrapictórica primaria sobre los elementos propiamente plásticos. Es decir, una mera ilustración de los grandes problemas sociales y del discurso político del autor, marcada por las exigencias representativas que se le imponen de fuera y que funda su valor no en las estructuras propiamente plástica sino en su función política. Cabe indicar, sin embargo, que gran parte del gran arte universal ha estado comprometido en empresas de ilustración, representación o interpretación. La gran pintura del Renacimiento y el muralismo mexicano, por ejemplo. Por supuesto, que la grandeza de Rafael, Piero della Francesca o Diego Rivera no proviene del éxito alcanzado en la propuesta de ilustrar la cosmogonía católica o la historia de la lucha de clases, sino en la fuerza misma de la creación plástica que desborda el referente real, subsume la temática en la organización de volúmenes y colores y engendra una realidad siempre singular y distinta.

A pesar de sus estrechas relaciones con los pintores de la Escuela mexicana —amigo de todos, discípulo de Orozco— Guayasamín nunca se propuso una pintura de los grandes procesos históricos. Su relación con la historia y la vida social ha estado mediada por la búsqueda de aquellas emociones y valores profundos —la angustia, el sufrimiento, la ira, el amor— que conforman la dimensión ontológica del hombre concreto —no del hombre intemporal y abstracto sino de ese hombre que sufre, llora o combate. A pesar de ello, y según Martha Traba, la obra de Guayasamín sería también anecdótica y su validez provendría de elementos exteriores: el tema que surge de la realidad política y humana, el impacto emocional que produce el dolor y la injusticia. Sería una pintura demagógica, animada de buenas intenciones.

Sin embargo, con buenos sentimientos no se hace buena pintura. Y, la obra de Guayasamín, por el contrario, alcanza una fuerza extraordinaria a pesar del motivo, generalmente sensiblero y limitado. Uno de los cuadros, «El hambre», de la *Edad de la ira* es muy sintomático. La idea original es, sin duda, conmovedora —la madre que, seca y agostada, es incapaz de alimentar a su pequeño hijo— pero pobre, melodramática, un poco cursi. Sin embargo, la imagen plástica —esos huesos erizados de angustia, las cuencas vacías de los ojos, las tonos negros que acentúan el horror, el movimiento de los volúmenes que en la exasperada e imposible fusión tienden más bien a separarse y romperse por el juego de las articulaciones trizadas y las líneas angulosas fuertemente marcadas— supera el motivo, elimina la carga contingente y deja la emoción primaria en su puro hueso.

La magia plástica ha logrado la transubstanciación, el tránsito del acontecimiento al ser, de la existencia contingente a la esencia. Ese proceso propio de toda gran pintura ha asumido en la obra de Guayasamín, en especial de la *Edad de la ira*, la forma de una compleja dialéctica entre la emoción pura como dimensión ontológica y el acontecimiento como forma de existencia de la historia.

Dialéctica propia tanto de la poesía cuanto de los oficios rituales que, en las comunidades antiguas, reinstalaban lo profano en lo sagrado, el hombre en la naturaleza, la discontinuidad de la existencia contingente en la plenitud del Ser.³ Ese desplazamiento de la historia a la emoción pura opera por el hecho pictórico mismo. Las connotaciones histórico-sociales del motivo son suprimidas por las connotaciones puramente plásticas que surgen sea de la atmósfera sacra o de los colores graves utilizados como valores o de las significaciones míticas de las figuras geométricas y del tiempo y la luz condensados en los huesos. Esa angustia no es la expresión —aunque Guayasamín tenga mucho parentesco con la corriente del expresionismo; pero ese es otro problema— o la encarnación de la visión subjetiva del pintor, ni tampoco la subjetivación plástica de la angustia real del mundo, sino un producto objetivo, un objeto, una pintura. La angustia está allí, dentro del cuadro.

La pintura instala la contingencia en la perennidad del cuadro. Pero, a la vez, ese tránsito del motivo contingente a la emoción en su esencia primaria, no lo suprime. La transubstanciación no ocurre en el proceso de pintar de manera que al final, en el cuadro, solo permanezca la emoción esencial y eterna. El paso de lo contingente a lo esencial ocurre allí, ante nuestra mirada. Es ese tránsito el verdadero contenido de la pintura. Es la emoción concreta y temporal que deviene en eterna. Y, a la vez, esa emoción esencial no pierde histo-

3. El ritual del sacrificio humano era una de las mediaciones de ese proceso de sacralización de lo profano.

ricidad. Por el contrario, es el acontecimiento puro —las madre agostada, el niño yerto, la dación de vida que se transforma en dación de muerte— liberado de toda connotación realista y social, melodramática y cursi. Se produce una suerte de creación del significado y aun del referente por la magia del significante, el tránsito inmediato del ser al acto.

Y el verbo se hizo carne: la predicación del sujeto, la verbalización del sustantivo, el ser en acto. En este nivel, la pintura de Guayasamín recuerda la mágica del paleolítico: la representación del ser es el ser mismo. Mas aún, antes que reproducir o recrear a los seres, los engendra. De esa manera, la dialéctica se ha invertido. Y es que la historia, en la plástica de Guayasamín, no es el curso de los acontecimientos —aunque haya temáticas que expresan acontecimientos como aquellas de los guerrilleros, el Che, los dictadores, los hombres de la reunión del Pentágono, las madres agónicas de Calcuta— sino el sentido de la vida continua de la especie. La historia deviene así en lo esencial: el acontecimiento puro que articula lo singular con lo universal, el tránsito de la discontinuidad de la existencia individual a la plenitud de la especie. «El arte no reproduce lo visible —decía Paul Klee— hace visible». Produce lo visible, más bien. En este sentido, Guayasamín es un pintor de la abstracción que descubre, en los hechos contingentes, las relaciones esenciales de los hombres y del mundo.

Hemos dicho que la dialéctica múltiple entre el proceso histórico y las emociones profundas y primarias del hombre no configura un concepto preexistente y *a priori* que organizaría y se realizaría en el lienzo. Por el contrario, se constituye en y por la imagen plástica. Las líneas, volúmenes, colores, espacio, luz, atmósfera... son valores, ideas, experiencias, vivencias en sí mismos. En la *Edad de la ira*, el tiempo interior y la organización, demarcación y ritmo de los volúmenes y la atmósfera —luz, color, densidad del espacio y el vacío— son los elementos productores de esa dialéctica del acontecimiento y el ser, contingencia y esencia, ontología e historia.

El tiempo es tumultuoso, crispado y a la vez congelado, detenido al filo del abismo; un tiempo vertiginoso, desbocado y, a la vez, paralizado ante el horror de aquello que parece ocurrir en todas partes, adentro y afuera, en el cuerpo y en el mundo y en todos los instantes. ¿Qué miran esas cuencas vacías, esas almendras negras, esos ojos nublados, ciegos, agujereados? ¿Qué cubren y pretenden ocultar esas manos ora angustiadas, ora suplicantes? ¿Dónde ocurre el horror? ¿Cuál es el tiempo de lo fatídico? Las distintas expresiones de las figuras que organizan las series —angustia, sufrimiento, terror, protesta, miedo, hambre— aluden a que algo ocurre o está ocurriendo en la vastedad del mundo e instalan de esa manera el tiempo y la historia en el interior del cuadro. Pero, a la vez, la ocupación y comprensión del espacio por figuras solitarias y dominantes, expulsa el acontecer e instauran el tiempo del ser. En

esa dialéctica de volúmenes en extrema tensión y a la vez retenidos en su propia densidad, se produce la sustanciación del horror, el sufrimiento, la ira.

A diferencia de los muralistas mexicanos que pretenden introducir en el cuadro todos los acontecimientos históricos, Guayasamín los expulsa. Su pintura parece tener horror del mundo: padece una suerte de claustromanía. Y, sin embargo, todo el horror del mundo está allí dentro del cuadro, en la expresión de la figura humana —línea y volumen, en lo fundamental; la luz y el color son subordinados— que domina el espacio —el vacío— de manera absoluta. Y, las figuras, son esqueletos, huesos.

¿Por qué los huesos? Valéry decía que lo más profundo es la piel. La piel como el puente entre el cuerpo y el mundo, el lugar de condensación de toda la energía que fluye en ambas direcciones. En la plétora del orgasmo toda la vida asciende a la piel. En Guayasamín asistimos al proceso contrario, el descarnamiento, el descascaramiento, la eliminación de los músculos, tendones, vísceras, estrías, el vaciamiento del corazón y los pulmones, la expulsión de la sangre. Al final, el esqueleto primordial. Es decir la materia inorgánica y eterna. El inconsciente liga nuestra pobre vida contingente con toda la historia de la especie.⁴ El esqueleto nos liga con la formación de la materia y de la tierra. Es nitrógeno y fósforo. Es polvo. Anterior a la tierra, el fuego, el aire y el agua.

De pronto, descubrimos sin embargo que esos huesos rezuman vida, es decir, dolor, ira. No se asientan en una atmósfera edénica de génesis; surgen siempre abruptos e inesperados, violentando el espacio en una suerte de perspectiva al revés, hacia afuera. Las líneas están perfectamente marcadas y pronuncian y separan los volúmenes, sobre todo de las articulaciones y zonas terminales —codos, rodillas, quijadas, costillas, dedos, uñas y dientes—. No hay convergencia sino divergencia y aun ruptura de los volúmenes y, a veces, parece, que la figura está a punto de trizarse, sobrepasada por fuerzas centrífugas difícilmente contenidas por las articulaciones. Hay una suerte de descomposición analítica del esqueleto por acción del dibujo, organizado a base de líneas rectas, ángulos, triángulos. Pero, a la vez, esa geometría angular aplicada a la delimitación del conjunto de la figura, la integra y sintetiza. Funciona como un factor de contención de la desintegración de la figura y del tiempo del estallido en un clima ontológico. De esa manera, coadyuva al descubrimiento o generación de las esencias primordiales. Esas figuras poligonales son la ar-

4. Según el psicoanálisis. Sin embargo, la ofensiva de la cultura de la televisión parece encaminarse a la expropiación de nuestro inconsciente por el poder. De manera que las figuras de las cuevas de Altamira o Lascaux están siendo sustituidas por los héroes del capitalismo posindustrial: *He-Man* y su corte. Después de todo, en el Paraíso no hay diferencias e individualización: todos se funden en la Mirada transpersonal del Padre.

quitectura de la materia y del universo, la caligrafía y el símbolo de Dios —el triángulo, por ejemplo—.

Ese juego de las líneas y los volúmenes tiene como función acentuar las emociones primarias al absoluto. Cuando el sufrimiento llega a los huesos... El Cristo de la Cruz es eso precisamente, de allí su obsesión inevitable en Guayasamín. El hueso es médula, es decir la esencia. No la imagen de la muerte sino, por el contrario, la imagen de la vida que ha llegado al hueso. La vida en su persistencia mineral infinita. En la perspectiva de la especie —y los pueblos masacrados y aplastados, como los indios o los vietnamitas, reivindican la inmortalidad de la especie— existir es persistir.

Las líneas y los volúmenes producen esa sensación de inminencia del estallido, de acción de fuerzas centrífugas a punta de trizar las figuras y el espacio. Es la atmósfera el factor de integración y síntesis. Pero, la luz apenas existe. Se recuesta en los huesos como un pálido brillo, una pequeña fosforescencia metálica y lunar que no es claridad, ni halo, ni clima, sino el delgado hálito de vida que exhala la muerte. La función integradora recae en el color más que la luz. El negro, sobre todo.

El negro. El negro es la ausencia de color y, en cuanto tal, el color —o no color— universal frente a los colores particulares. En un sentido es terrible: La oscuridad matriz-primordial anterior a la creación... Y Dios creó el mundo y dijo... ¡hágase la luz!... y la luz se hizo. El color de la nada. Y el color del final, la muerte, el universo frío y desolado de la entropía final. El color de la nada y la muerte frente a los otros colores que representan la diversidad de la vida.

Pero, ese carácter universal representa también otra cosa. Es el color de las prácticas ceremoniales que, por distintas vías, propician el tránsito de lo profano a lo sagrado, de la contingencia y discontinuidad a la plenitud del ser. Es el color de la accessis y del ascetismo de los cuerpos que se descarnan y de las figuras que se vacían hasta alcanzar la matriz primordial.

En la modernidad, la fotografía y el cine en blanco y negro han relievado esas cualidades: la economía y la austeridad de la imagen, el vaciamiento de todo lo accesorio e inesencial, la supresión de la retórica ornamental para llegar a la sustancia, a los contenidos primarios.

Es el color del vacío. La estética de la *Edad de la ira* es, en cierto sentido, una estética del vacío. Las formas y los colores no buscan llenar el espacio, colmarlo de carne y luz, extenderse por toda la superficie en esa obsesión de toda pintura por sobrepasar el límite del marco y extenderse al universo entero en esa voracidad incesante del color-vida y de la luz-vida. Picasso decía que el mete en el cuadro las cosas que le da la gana y que allá ellas si se llevan o no. Guayasamín expulsa a las cosas, expulsa el entorno, el paisaje, el horizonte; expulsa la carne, la sangre, los nervios; expulsa los colores, la luz; expulsa la pers-

pectiva. Queda el plano, los huesos, la geometría ascética de las líneas, los ángulos y los triángulos, y el negro. Pero, ese negro pugna por desmaterializarse, vaciarse de sí mismo, devenir la emoción pura, el soplo, el aliento de algo así como esas ánimas en pena que vagan en el subsuelo de la escritura de Pedro Páramo.

Pero, ese proceso de vaciamiento es, fundamentalmente, un proceso de decantación. En lugar de extenderse más allá del límite del cuadro hasta colmar el universo, Guayasamín lo absorbe y decanta hasta convertirlo en ese agujero negro de infinita densidad que, sin embargo, contiene la substancia primera de la condición humana, la ira.

IV. *MIENTRAS VIVA SIEMPRE TE RECUERDO*

En el plan sinfónico de Oswaldo Guayasamín, el conjunto de cuadros y series denominado *Mientras viva siempre te recuerdo* constituye el tercer movimiento, el final, la culminación de toda su obra. Sin embargo, toda una serie de elementos harían pensar, antes que en una continuidad o culminación, en una ruptura y en un cambio de terreno.

El conjunto está formado hasta la fecha por más de 60 cuadros organizados en torno a varias series, las principales de las cuales son las de «Madre e hijo», «El abrazo», «El beso». Complementan la obra varios estudios de rostros que recuerdan aquellos de la serie de «Homenaje a Tania» de la *Edad de la ira*, con un hermoso juego exploratorio de nuevos colores, especialmente el azul.

Hemos señalado la diferencia decisiva entre el carácter público-monumental de la *Edad de la ira* y el carácter privado de esta fase inserta en los circuitos mercantiles del consumo suntuario. Ahora bien, esa evidente ruptura en el sentido de la relación de la pintura con el destinatario —¿espectador?, ¿público?, ¿conciencia social e histórica?—: ¿marca empero un viraje con la substancia misma de la pintura? Y, si lo hay: ¿Cuál es el punto nodal de ese cambio? ¿Cabría pensar —línea indagatoria antes que convicción o intuición— que la dinámica de sentido del conjunto de cuadros de esta tercera fase, se funda en la ruptura de la dialéctica entre ser y acontecimiento, esencia y contingencia, ontología e historia que organizó los otros movimientos pictóricos, en especial la *Edad de la ira*?

En la proyectada construcción sinfónica de Guayasamín, esta fase o tercer movimiento podría integrarse al conjunto en algunas direcciones distintas. En la una, sería el punto terminal de varios periplos: el paraíso al final del infierno, la luz al cabo de la oscuridad, la felicidad al término del dolor, la vida eterna al otro lado de la muerte. Y ese final de viaje sería el círculo último del eter-

no retorno, la imagen mítica de toda cosmovisión religiosa, incluso de la cristiana: el cielo como el Paraíso original.

El paraíso es, sin duda, el fin de la historia, la eternidad inmóvil, la supresión de los acontecimientos, la euforia de la plenitud del ser y la anulación de la discontinuidad, la contingencia, la precariedad. No hay sombras, la oscuridad al fin ha cedido, es el reino del día y la luz sin término. El espíritu deviene carne en su sentido literal, es decir carne espirituosa, cuerpos con las propiedades del alma: belleza, inmortalidad, ausencia de contingencia y derelicción: los ángeles tienen cuerpo —rosado, regordete, de colores luminosos y resplandecientes— pero no sexo. El paraíso es el reino de la no contradicción. Solo existe el un lado: el bien, la luz, la vida, la felicidad, el amor. Estéticamente, desaparece el negro, predominan las formas redondas, las carnes llenas.

Una segunda línea de interpretación postularía que la matriz del sentido de todos los cuadros sería la potencia vital, las pulsiones pánicas, lo *otro* reprimido por el presente del dolor o de la ira. Es decir, la esencia humana que existe como la negación de su propia alienación y, a la vez, el amor concreto de aquí y ahora que cuestiona su *otro* represivo. No sería, por lo tanto, el movimiento posterior a la *Edad de la ira* y su final rosa, sino su negativo: el amor como la otra cara de la ira. En esta interpretación la dialéctica de la esencia y la contingencia habría permanecido. De hecho, en varias de las obras de Guayasamín hay esa concepción: por un lado, el mundo proliferante y feroz de la naturaleza y el hombre originarios y, a la vez, posibles; en el otro, el mundo brutal y cruel de la historia concreta. La primera imagen: el restallar de colores resplandecientes, formas sensuales que repletan y desbordan el espacio, la luz del magma primordial, del primer día de la creación. La otra: volúmenes descarnados y óseos, líneas angulosas que distienden y crispan las figuras, los colores graves, el negro ascético y mortal. No hay sucesión o continuidad entre la una y la otra sino confrontación. La una es la negación de la otra y ésta su posibilidad reprimida. El paraíso no existe antes —en el tiempo de la nostalgia— ni después —en el tiempo del sueño y la utopía— Es el tiempo de la vida negada y a la vez potencial —en su doble sentido: posible y potente— reprimida y virtual. Es decir, la vieja historia de Eros y Tánatos.

En los dos casos, la obra de Guayasamín se convertiría en una vasta teofanía cristiana o en la promesa de desalienación de la esencia humana de la utopía revolucionaria. Esta segunda concepción es una suerte de vertiente laica del mito cristiano del Paraíso original, la caída y la redención, según la cual existe una esencia humana intemporal que se aliena en la historia. Es decir, un paraíso terrenal reprimido por la historia concreta. El arte sería una suerte de desalienación imaginaria o sublimada.

Habría una tercera línea interpretativa, sin embargo, según la cual, esta tercera fase no se fundaría en la mítica del paraíso, sea celestial o terrenal. No

sería la luz al otro lado del túnel, ni el ascenso del Dante al cielo aburrido luego de su atroz viaje por el infierno, ni el futuro que vuelve al principio. El eje del sentido serían el amor y la fusión como realidades concretas, íntimas y cotidianas, ajenas a toda dimensión trascendente y teleológica y que conforman otra de las caras de la condición humana. Después de todo se sigue haciendo el amor en medio de las más feroces batallas o masacres, y el hambre, a veces, une los cuerpos en dulce fusión. Más aún, los pueblos tienden a la comedia antes que a la tragedia, al circo antes que a las ceremonias funerarias. En nuestros pueblos, antes que el erotismo de la transgresión y de la perversión de los viejos pueblos europeos, en donde se manifiesta el connubio del sexo y las moscas, del amor y la muerte, existe un erotismo pánico y pagano, un erotismo de la promiscuidad y de la proliferación incesante de la vida.

Esta perspectiva es, sin embargo, la más lejana. No hay jocundia, ni carnes abiertas y en flor, ni tampoco el paisaje, la vida, el horizonte, el espacio y la infinita diversidad de las cosas que instalarían la emoción amorosa o la ternura en el mundo concreto —construido dentro del cuadro, por supuesto—. De hecho, el amor como pasión erótica no existe sin el paisaje, el contorno, el aire infinito que rodea la piel. El erotismo es energía pánica y panteísta que tiende a desparramarse y erogenizar el mundo. Guayasamín, en cambio, se mantiene fiel a su cosmovisión que postula expulsarlo todo para permitir la soberanía absoluta de la figura humana, instalada en la infinita soledad del vacío enventrado en sí mismo.

Sin duda, hay elementos que harían pensar en que el conjunto de cuadros *Mientras viva siempre te recuerdo*, se encuentra atraído y tentado por la mítica del paraíso, en sus dos vertientes. Ciertas características plásticas de la *Edad de la ira* parecen haberse transformado en su contrario: formas redondas, colores agudos que llenan de carne los cuerpos y sus líneas que mantienen aún el diseño anguloso y óseo del período anterior, carnes puras, atravesadas por la inocencia del espíritu, ausencia de fuerzas centrífugas y de esa violencia crispada de volúmenes a punto de trizarse y estallar; atmósfera bañada por una luz de nostalgia; el dolor y la ira que ceden el paso a la exhalación, el suspiro.

Sin embargo, hay algo que no cuadra en esa imagen idílica del Paraíso como utopía, eterno retorno o potencialidad reprimida. Tal vez sean las líneas internas de la figuras que persisten en su angulosidad y en su osificación, dejando al color toda construcción de las formas carnales. Las líneas continúan delimitando de manera tajante los volúmenes, los que, a pesar de la función integradora y sintética de la luz y los colores, no logran crear el necesario clima de fusión. Las formas no se abren frutales y voluptuosas, fluyendo unas hacia las otras, penetrándose en un ritmo acuoso y en las cuales el oleaje de la sangre que golpea en batiente la sangre alcanza, por fin, la ósmosis. La fuerza centrífuga de los cuadros de la *Edad de la ira* y que parece pronta a trizar las

figuras y los huesos, ha sido sin duda contenida. Pero, no ha devenido una fuerza centrípeta: los volúmenes no se compenentran ni se articulan rítmicamente. Se mantienen separados y la aproximación solo puede ser obra de un arbitrio geométrico: los volúmenes encajan perfectamente pero sin perder sus límites.

La serie «Madre y el hijo», la más lograda de todas, constituye el mejor ejemplo. Sin duda, forman una pareja perfecta pero no es la matriz que cubre al hijo sino una especie de encaje perfecto de los huesos. No hay el roce de la piel, menos aún la disolución de la carne. La figura de la Madre engloba a la del Hijo pero sin entrañarlo en su carne. La inclusión que construye Guayasamín no pretende crear un clima de génesis o una atmósfera uterina. Esa geometría de aristas y líneas rectas y angulosas que demarcan tajantemente los volúmenes no pronuncian la imagen de fusión —la entropía del amor— en donde las formas y los cuerpos se disuelven en el magma de la vida indiferenciada, propia del paraíso.⁵

En los cuadros de la serie «El abrazo», hay una tensión que separa en la aproximación: el abrazo es más bien una relación de cuerpos diferenciados y ascéticos. Aquí, la inclusión se ha reducido a los brazos y las manos. En los cuadros de la serie «El beso» hay, sin duda, la penetración de los rostros. Pero no se trata de la fluencia de formas ávidas y jocundas sino de una suerte de intersección de círculos que se mantienen cerrados e íntegros o de un engranaje de ruedas dentadas.

En la estética de Guayasamín ha habido un proceso continuo de decantación de las formas hasta alcanzar la pureza esencial de los cuadros de la *Etad de la ira* —especialmente, aquellos que forman las series «Homenaje a los mártires», «Esperando», «Los desaparecidos», «Los condenados de la tierra»— fundados en volúmenes ascéticos, geométricos y óseos, trazados con líneas y marcaciones fuertes. Esa técnica se mantiene aquí. Son el color y la luz, los elementos que tienen la función de construir las formas carnales, propias de la imagen amorosa. Pero, los colores agudos no son brillantes y exuberantes sino opacos y discretos, no desbordan las líneas y permanecen encerrados e inmóviles. Esa carne opaca no logra ocultar los huesos; no es ni ávida ni anhelante, es una carne taciturna y abstracta.

A la vez, la luz no se irradia por el cuadro ni tampoco se condensa en un foco luminoso creando, de alguna de esas maneras, un clima único, pánico y pagano, que soporte y coadyuve al ritmo y al movimiento. Casi no existe y permanece represada y dispersa en cada uno de los volúmenes. De esa mane-

5. Después de todo, en el Paraíso no hay diferencias e individualización: todos se funden en la Mirada transpersonal del Padre.

ra, la atmósfera no rebosa vida, movimiento, plétora. Es una atmósfera también taciturna y abstracta.

El rechazo de Oswaldo Guayasamín a la utilización de la perspectiva y la revalorización del espacio plano del arte primitivo, acentúa esa imagen ascética y deserotizada. El desarrollo de la perspectiva surgió con el Renacimiento y se ligó a ese proceso de sensualización y paganización del cristianismo que descubrió y exaltó la belleza del cuerpo desnudo y de las formas plenas y voluptuosas. Hay cierta relación entre la perspectiva, el Renacimiento y el amor provenzal que por primera vez extrajo al amor de la vivencia sagrada —la manifestación de lo divino— y lo instaló en la intimidad de los cuerpos desnudos y profanos. Esa especie de laicización del amor requería de figuras en profundidad, formas en dilatación, colores que se desparramaran más allá de las líneas del dibujo, cuerpos que desbordaran la piel. El cuadro en dos dimensiones tiende a imponer figuras geométricas y sintéticas.

El flujo temporal interno de los cuadros es otro de los elementos que niegan las interpretaciones planteadas. La eternidad, en el paraíso cristiano, es antes que la ausencia de tiempo, una plenitud temporal que llena el universo, una infinita densidad. En la utopía comunista del paraíso hay, en cambio, un tiempo lúdico. Es decir, el presente eterno que, sin embargo, no ha suprimido el pasado y el futuro sino que los ha integrado. No es el movimiento lineal del tiempo cronológico sino un movimiento en todas las direcciones del plano y de la esfera. En los dos casos, un tiempo lleno, pleno. En los cuadros de esta fase, no hay ni el uno ni el otro. Por el contrario, la estilización geométrica, propia del arte del neolítico, expulsa al tiempo del cuadro y engendra una suerte de no-tiempo abstracto que tampoco es la eternidad ni el infinito. El círculo ha venido a complementar y acentuar la clásica geometría ontológica de ángulos y triángulos.⁶

Ni el paraíso utópico o potencial. Ni la jocundia de las emociones eróticas de la tierra o del infierno. ¿Qué, entonces? Figuras planas, inclusiones geométricas, intersección de círculos, una atmósfera quieta e intemporal, rostros hieráticos y pétreos: ¿el amor, la ternura son aquí emociones abstractas, figuras intelectuales sin realidad carnal, un amor sin Eros, la utopía descarnada de un mundo repleto del horror de la Edad de la ira?

Al principio, parecería que el amor o la ternura han sido construidos como emociones primarias sin relación con la historia o la existencia concreta, emociones no solo primarias sino primigenias, fundadoras.

6. El círculo, la figura que gira sin fin: la imagen móvil del ser inmóvil: todo gira alrededor del centro fijo donde mora el Dios eterno que lo es por su absoluta perfección y no por su extensión.

En los estudios de rostros, por ejemplo, hay notables similitudes con los rostros de la serie «Homenaje a Tania» de la *Edad de la ira*: rasgos delicados y sintéticos, colores suaves apenas esbozados, una luz que se difumina con levedad. Sin embargo, en los cuadros de «Homenaje a Tania» hay un sutil juego de contrastes entre la pureza adánica del rostro y la mirada de asombro, cierto dolor y desconcierto, y en la cual surge aquello que ocurre y que se perpetúa en el cuadro.

Aquí, el acontecimiento ha desaparecido y la mirada se sumerge en la pureza del rostro. No es Tania, la guerrillera, por supuesto. Es la muchacha eterna, nacida en el seno del cuadro de una vez para siempre.

Los cuadros de la serie «El Beso» están contruidos para mirarse en toda dirección. Es decir, giran en sus cuatro lados en un movimiento circular análogo al círculo de los rostros que se aproximan en el beso.

Los círculos que se funden en uno, el Uno que deviene en el Todo, el *Aleph*. Es decir, las formas angulares que delimitaban el conjunto de la figura y ese movimiento crispado y pronto a estallar han sido dominadas por las formas circulares y el tiempo del eterno retorno.

Una de las series, quizá la principal, alude al amor de la Madre y el Hijo. Pero, aquí parece partirse de la temática del amor materno como el amor primordial, sin causa contingente, eterno y sin historia. En la *Edad de la ira*, la misma temática —en la serie de la Madre— surge del acontecer vivido, de la experiencia concreta. Es la construcción plástica la que substancializa esa emoción y la convierte en eterna y primordial y, a la vez, acontecimiento puro que ocurre siempre en el campo de fuerzas del cuadro. Aquí, en cambio, parecería que se instala desde siempre como emoción intemporal. Ya no habría transubstanciación, el tránsito de la contingencia a la plenitud del ser. Ni tampoco el acontecimiento puro, la predicación del sujeto. Tema e imagen plástica se fundirían en la emoción pura del amor eterno. Toda la inmensa capacidad plástica de Oswaldo Guayasamín para llegar a la emoción en su dimensión primaria, al hueso del amor, parecería ponerse en juego ahora para hacerla surgir de la nada, eterna e increada.

De pronto, una suerte de revelación replantea el sentido. Atisbando, mirando a fondo, hurgando, escarbando, escudriñando, uno descubre la *otra* expresión en esos rostros impertérritos e inexpresivos, tallados en piedra. Descubren acontecer, tiempo, contingencia, no el amor esencial y sin memoria. La inclusión es el repliegue desesperado del niño a la protección de los huesos y las últimas láminas de una carne opaca y sin esperanza; y la mirada pétrea y la actitud hierática de la Madre son los gestos del desamparo. La ternura de los desamparados, de los que no tienen nada ni a nadie, y el abrazo de los huesos y el beso de los rostros de cal y canto.

¿La nostalgia del paraíso, entonces? Sabemos la profunda raíz cristiana de la cultura andina que impregna toda la plástica de Guayasamín. Los mitos del Paraíso y del eterno retorno adquieren en la ideología y en la vivencia del cristianismo católico una dimensión especial, en cuanto se encuentran atravesadas por la ideología de la culpa y el castigo. El paraíso, la caída, la culpa, la vida como un valle de lágrimas, el sufrimiento como redención, al final, al otro lado de la muerte, el retorno al paraíso. Esa imagen del eterno retorno en que el futuro no es más que la vuelta al pasado, se traduce en la nostalgia. La añoranza es siempre la memoria del origen edénico —todo tiempo pasado fue mejor— y a la vez la larga espera del retorno.

Pero, allí no hay nostalgia. El desamparo y la desesperanza concretos, de carne y hueso y de la vida real, devienen en absolutos. Esa suerte de claustromanía, propia de la pintura de Guayasamín, llega a su clímax: la figura que se enventra en el claustro materno. La dialéctica de esencia y contingencia, ontología e historia se ha restablecido. Allí, tal como en la mirada de horror de los rostros de la *Edad de la ira*, en ese desamparo sin fin, surge el mundo, la historia concretas. Esa es la razón de que el tiempo más que congelado en su crispación parezca vaciado por dentro, inerte y hierático. La ternura brota entonces de la carne yerta, de la mineralidad de los huesos, de la desesperanza. Una ternura infinita y sin límites.

Y eso es lo que, más allá de su carácter comercial y reiterativo, inscribe al conjunto de cuadros y series de *Mientras viva siempre te recuerdo* en la gran construcción sinfónica de Guayasamín.