



Praxis Filosófica
ISSN: 0120-4688
ISSN: 2389-9387
Universidad del Valle

Cárdenas Mejía, Luz Gloria; Céspedes Cárdenas, Samuel
Vivir en y con otros: pasiones y sentimientos morales.
Una conversación a propósito de Ricœur y Guayasamín
Praxis Filosófica, núm. 52, 2021, Enero-Junio, pp. 177-202
Universidad del Valle

DOI: 10.25100/pfilosofica.v0i52.10782

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=209066863009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

VIVIR EN Y CON OTROS: PASIONES Y SENTIMIENTOS MORALES. UNA CONVERSACIÓN A PROPÓSITO DE RICŒUR Y GUAYASAMÍN

Luz Gloria Cárdenas Mejía
Samuel Céspedes Cárdenas

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
Maestría en Estudios Teatrales. Universidad de Barcelona, España.

Resumen

Nuestro propósito es establecer una conversación sobre la vida afectiva desde el arte con Guayasamín, pintor ecuatoriano que hizo de las pasiones y de los sentimientos temas de muchas de sus obras, y la filosofía con el pensador francés contemporáneo Paul Ricœur; quien sin haberse dedicado específicamente a este tema, alude y hace precisiones sobre la vida afectiva, que se toman como referencia para acompañar esta reflexión. El arte crea significado y la filosofía conceptualiza. Esta es la indicación que nos permitirá realizar nuestro propósito: acercarnos y explicitar mediante la filosofía las formas en que un artista latinoamericano expresa ciertas configuraciones afectivas para dar cuenta de cómo se constituye nuestra particular experiencia de mundo.

Palabras clave: vida afectiva; arte; filosofía; cuerpo; experiencia latinoamericana.

Cómo citar este artículo: Cárdenas-Mejía, L. G. & Céspedes-Cárdenas, S. (2021). Vivir en y con otros: pasiones y sentimientos morales. Una conversación a propósito de Ricœur y Guayasamín. *Praxis Filosófica*, (52), 177-202. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i52.10782>

Recibido: 20 de agosto de 2020. Aprobado: 16 de octubre de 2020.

Live In and With Others: Passions and Moral Feelings. A Conversation About Ricoeur and Guayasamín

Luz Gloria Cárdenas Mejía¹

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Samuel Céspedes Cárdenas²

Maestría en Estudios Teatrales. Universidad de Barcelona, España.

Abstract

Our purpose is to establish a discussion about affective life, between philosophy and art, between Guayasamín –an Ecuadorian painter who made of passion and feelings the center of many of his works– and the contemporary French philosopher Paul Ricoeur –who has not specifically devoted to this topic, but still alludes and clarifies matters about affective life. Such references are taken as a benchmark to accompany this reflection. Art creates meaning and philosophy conceptualizes. This statement will allow us to achieve our purpose, which is to approach and explain, through philosophy, the ways in which a Latin American artist expresses certain affective configurations that characterize the way our particular experience of the world is constituted.

Keywords: *Affective Life; Art; Philosophy; Body; Latin American experience.*

¹ Doctora en Filosofía por la Universidad de Antioquia. Profesora jubilada de la Universidad de Antioquia. Profesora cátedra Universidad del Cauca y Universidad de Antioquia. Integrante del Grupo Filosofía y Enseñanza de la Filosofía. Sus últimas publicaciones son las siguientes: (2020). *Endoxa, hypólepsis paradoxos y martyria* en la teoría de la esclavitud de Aristóteles. Co-Herencia, 17(32), 239-255. (2019). Analogización y Análogo: Fink y Husserl. eikasia. Revista de Filosofía, (90), 9-26

ORCID: 0000-0002-4541-6152 **E-mail:** luz.cardenas@udea.edu.co

² Samu(el) Céspedes es artista, trabajadora de la limpieza y los cuidados, no-binaria y migrante en Barcelona desde 2012. Graduada con honores como Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Culminó en 2016 el programa de Máster en Estudios Teatrales de la UAB. Ha participado del Grupo de investigación/creación Pensar Sonido (2008-2010) Grupo de Estudio e investigación del Museo de Arte del Banco de la República (2010-2012), Teatro de los Sentidos (2012-2013), el Colectivo Delotro (2013 - 2018). Desde el 2017 participa en Radio CAVaret. archive.org/details/politicassdelaescucha. **E-mail:** eroselavi@gmail.com

VIVIR EN Y CON OTROS: PASIONES Y SENTIMIENTOS MORALES. UNA CONVERSACIÓN A PROPÓSITO DE RICŒUR Y GUAYASAMÍN

Luz Gloria Cárdenas Mejía

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Samuel Céspedes Cárdenas

Maestría en Estudios Teatrales. Universidad de Barcelona, España

I. Presentación

En este artículo nos proponemos realizar un acercamiento a la obra pictórica de Oswaldo Guayasamín a partir de algunas precisiones establecidas por el filósofo francés Paul Ricœur. En la primera parte, hacemos un recorrido desde lo que podemos denominar inteligencia artística, la cual es comparable a lo que Ricœur llama la inteligencia narrativa (Ricoeur, 1995). En la segunda parte, tratamos las consideraciones del filósofo sobre la vida afectiva a través de varias de sus obras (1986) (1988) (1990) (1992) (1995) (1996a) (1996b) (2004) (2006) (2019). De este modo, intentamos avanzar en la comprensión de las configuraciones afectivas expresadas por el pintor ecuatoriano en sus obras. Nuestra apuesta con este recorrido y comprensiones es la de poner en evidencia una intuición, que a nuestro juicio, se encuentra a la base de su producción artística: el protagonismo que adquieren la ira, la ternura y la esperanza en la experiencia afectiva de las comunidades indígenas y afrodescendientes de Latinoamérica³.

II. La obra de Guayasamín

La obra de Guayasamín, sus pinturas y sus dibujos, está poblada por cuerpos agitados, podríamos decir emocionados. La visión de un cuerpo de tal manera

³ Estudios recientes sobre la obra de Guayasamín se han enfocado en una dirección distinta a la que proponemos en este artículo, es el caso, por ejemplo, de Ordoñez Charpentier quien se enfoca en cómo Guayasamín en su obra condesa la idea del indio (Ordoñez-Charpentier, 2015), la de Moreano Mora quien ve en la obra de Guayasamín variaciones sobre un mismo tema emocional (Moreano-Mora, 2000) o la de Perea Anda que se concentra en explorar la relación percibida entre huaca-vasija de barro-útero y tierra-naturaleza-vida-patria-ternura-lo femenino (Perea-Anda, 2015).

conmoverlo puede parecernos natural en la vida corriente. Estamos equipados de múltiples maneras para comunicar con nuestro cuerpo los signos de una emoción que nos atraviesa o para interpretar los signos del cuerpo del otro. En cambio, no es evidente para un pintor o escultor hallar, con los recursos propios de su oficio, la manera de representar un cuerpo que exprese con vivacidad la tristeza, el miedo, el horror, etc. ¿Cómo lo hace Guayasamín? Esta es una pregunta compleja puesto que se remonta a uno de los problemas fundamentales que las artes plásticas han enfrentado desde la Antigüedad, a saber: ¿cómo representar con una sola imagen estática el movimiento?

¿Cómo se relaciona la necesidad de crear la imagen de un cuerpo emocionado con la dificultad de representar un movimiento? Para responder a esta pregunta, nos conformaremos por el momento con decir que, a lo largo de la historia del arte, desde la Antigüedad, la representación del cuerpo humano ha estado definida en parte por la oscilación entre dos polos: en un extremo, hallamos el cuerpo entendido como una estructura estable y razonada que encarna ideales morales, políticos, científicos o de belleza. En el otro, el cuerpo vivido y captado como un movimiento dinámico e imprevisible que se revela a su propia estructura y se proyecta fuera de su centro. Así, nos encontramos con diversas maneras de representar el cuerpo que se ubican en algún punto del espectro que forman estos dos polos. En todas las culturas y los periodos, podemos ver muestras patentes de esta oscilación entre uno y otro extremo. Con todo, tomaremos dos ejemplos del arte de la Grecia Antigua, por ser especialmente esclarecedores con respecto a este fenómeno.

El *Kouros* es una estatua funeraria encontrada en Anavyssos. Datada alrededor del siglo VI a. C., pertenece a la llamada época Arcaica. Pese a la cuidada atención a la anatomía y a los detalles realistas, se trata de una pieza con un alto nivel de idealización que se corresponde con los valores de la aristocracia a la que pertenecía el joven retratado. Es una pieza hierática tanto en la expresión del rostro como en la postura. Aunque haya una sugerencia de movimiento dada por la posición de los pies, en este caso no se trata de captar el movimiento del cuerpo de manera naturalista; sino de sugerir el ideal de movilidad atlética. Al contrario, en el grupo de Laocoonte de la época Helenística (siglo II a. C.), nos encontramos con un realismo dramático llevado al extremo, donde los cuerpos y los rostros contorsionados dan cuenta del horror de Laocoonte y sus hijos atacados por las serpientes de Apolo.

Un cuerpo emocionado es necesariamente un cuerpo en movimiento. El por qué resurge en las artes plásticas (la pintura, la escultura, etc.) de cada época y cultura. La necesidad de representar al cuerpo movido por una emoción –cosa para la que las artes del tiempo como el teatro, la

danza y la música están mejor equipadas— es asunto de largas discusiones. La respuesta no es inequívoca y puede corresponder a periodos de gran agitación: guerras, cambios sustanciales en la cultura o en la organización social, avances significativos de la técnica o las ciencias. Cualquiera que sea el motivo, lo cierto es que si—como nos enseña Ricœur— la emoción precipita al cuerpo y lo saca de su inercia, las artes plásticas han tenido que encontrar las maneras para representar, a través de una imagen estática, al cuerpo emocionado en movimiento. Esto supone una crisis de las convenciones para la representación del cuerpo y ha obligado a los artistas a extremar sus procedimientos o, incluso, a inventar nuevas soluciones. A través de la manipulación de la luz, el color, la composición y demás rudimentos de su oficio, los artistas han sometido al cuerpo representado a múltiples intervenciones con el objetivo de captar lo que, en adelante, llamaremos emoción-movimiento. Lo han contorsionado, desfigurado, deformado, fragmentado, mutilado; lo han puesto en equilibrios límites o imposibles; lo han congelado en un instante culmen, justo antes o justo después.

Volvamos sobre la pintura de Guayasamín y veamos cómo se las arregla para representar la emoción-movimiento. Observemos, primero, cómo en *Las manos de la protesta* (1968) Guayasamín exagera el gesto para acrecentar el dramatismo de la emoción que representa a través de dos recursos básicos: por un lado, la manipulación de las proporciones del cuerpo, patente en el alargamiento de los dedos y la deformación de los mismos; el artista los dobla en gestos imposibles para dar la sensación de que las falanges están descoyuntadas. Por otro lado, Guayasamín recurre a la fragmentación del cuerpo. Nótese cómo la cabeza y las manos no están conectadas a ningún torso y se sitúan en un espacio ilusorio. Así, Guayasamín lleva la atención de la composición a las manos y al rostro, como centros expresivos de la emoción. La suma de todos estos elementos—el alargamiento y deformación de los dedos, la exageración del gesto y la fragmentación del cuerpo que surge de la penumbra— hace que el conjunto dé la sensación de un movimiento que se proyecta hacia adelante fuera del lienzo. Veremos posteriormente cómo la influencia del cubismo hace de la obra de Guayasamín un referente de la adopción de las primeras vanguardias en Suramérica. Sin embargo, por lo pronto, notemos cómo todos los recursos que hemos mencionado antes conectan la obra de Guayasamín con una tradición anterior: el Barroco. Para esto, veamos previamente algunos ejemplos que puedan iluminar esta conexión: *David con la cabeza de Goliath* de Caravaggio, *Saturno devorando a un hijo* de Goya y *Visión del Apocalipsis* del Greco.

III. La teatralidad: la pintura barroca y Guayasamín

¿Qué tienen en común estas pinturas de Caravaggio, Goya y el Greco con la obra de Guayasamín? Diremos, por lo pronto, que todas ellas son imágenes que producen un efecto de teatralidad. Roland Barthes, en *Ensayos Críticos*, hace la primera definición de teatralidad:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena [...] esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior [...] el texto se ve arrastrado por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte en seguida en sustancia (Barthes, 1978, p. 54).

Cuando Barthes habla de la teatralidad se refiere a la existencia de una especificidad de lo teatral, de la misma manera que se refiere a la narratividad como una especificidad de lo narrativo. Sin embargo, a partir de la definición de Barthes, el concepto ha sido sucesivamente ampliado para referirse a la teatralidad de un texto, una danza, un rito, una fiesta, algún aspecto de la vida cotidiana o, incluso, una pintura. De esta manera, el concepto de teatralidad tiene distintas definiciones e incluye discusiones en torno a su naturaleza artificial, mimética, redundante, especular, presencial o ritual. Cualquiera que sea la definición o el ámbito de aplicación, toda forma de teatralidad comprende dos aspectos fundamentales: por un lado, la producción de un significado a partir de una interferencia o redundancia de varios códigos y signos que no obedecen a la expresión de la palabra, y que manifiestan un contenido oculto o latente. Por otro lado, la creación de un punto de vista, de una mirada o de un ángulo de visión. Recordemos que la palabra “Teatro” viene del griego *Theatron* que significa espacio o sitio para la contemplación. Según Ana Goutman, la teatralidad es el resultado de una dinámica perceptiva: hay un sujeto observador (el espectador) y un objeto observado (el actor) que forman una unidad en la que el primero concibe al segundo como una ficción; así la teatralidad superpone una ficción a un encuentro que pone frente a frente a un observador y un observado (Ana Goutman como se citó en Arana Grajales, 2007, p. 81). Existe un tercer aspecto de la teatralidad que, pese a que no es universal a todas las definiciones, nos compete puesto que implica que alguien mira un cuerpo en movimiento. Si el teatro es un lugar para la contemplación, ¿qué es lo que vamos a contemplar? Un drama, que significa en su raíz griega *δράμα* “acción”. Sin embargo, vale la pena aclarar que drama se refiere sobre todo

a un tipo específico de acción que sucede en el teatro: los actores, a través de la acción o movimiento actualizan en su cuerpo los personajes de la pieza literaria.

Volvamos ahora sobre nuestros ejemplos para observar cómo en buena parte de la pintura barroca y en muchas de las obras de Guayasamín encontramos los tres aspectos de la teatralidad que hemos mencionado antes; pero en este caso llevados a la pintura: el espesor de signos, la creación de un régimen particular de la mirada y la contemplación (la ilusión) de un cuerpo en movimiento. A través de los medios propios de la pintura —el modelado de la luz, el color y la composición— todas las obras logran crear la ilusión de un cuerpo en movimiento. Son instantáneas, momentos congelados de una acción que tienen un antes y un después. Frente a ellas, el espectador es partícipe o testigo de una escena, o mejor aún, de un drama. Ahora, recordemos cómo la necesidad de representar emociones en la pintura puede estar ligada a la posibilidad de crear la ilusión de un cuerpo en movimiento. Esta proyección de una interioridad emocional en el cuerpo representado, nos conecta con una noción moderna del drama que se refiere a un cierto tipo de representación o narración cuyo motor es el juego de las pasiones. Así, la teatralidad de la pintura de Guayasamín —y sus antecedentes barrocos— nos recuerdan que acción, cuerpo en movimiento y emoción están íntimamente ligados.

183

Luego de las referencias a la pintura barroca con relación a Guayasamín, nos volcaremos sobre la influencia que tuvo el cubismo, especialmente Picasso, en su obra. Sin embargo, volveremos sobre ello para mostrar cómo Guayasamín creó —en un giro característicamente latinoamericano— un lenguaje particular e híbrido informado por estas influencias.

La historia del arte atribuye al cubismo la invención de la primera forma de pintura absolutamente moderna, puesto que significa la ruptura definitiva con la pintura tradicional. Hasta el momento, pese a las propuestas de renovación de las primeras vanguardias (impresionismo, expresionismo, fauvismo), aún era vigente el estatuto primordial de la pintura renacentista: la perspectiva. Recordemos que la perspectiva en la pintura es el sistema o artificio que permite representar sobre una superficie de dos dimensiones la ilusión volumétrica de los objetos, en un entorno de profundidad fingida. Con el objeto de producir distintos efectos en el espectador, los pintores han creado diversas soluciones de perspectivas: desde la perspectiva con un solo punto de fuga propia del primer renacimiento (Brunelleschi), pasando por la perspectiva con múltiples puntos de fuga con la que experimentó la pintura manierista hasta la perspectiva aérea que perfeccionó la pintura barroca (Velázquez). También existen las perspectivas, axonométrica, isométrica, a

vista de pájaro, caballera, etc. Sin importar a qué tipo de perspectiva acuda el pintor, lo cierto es que todas contribuyen a la edificación de un cierto régimen de la mirada surgido del pensamiento científico.

La perspectiva es una aplicación pictórica de los principios geométricos y de las leyes fundamentales de la óptica. Esta vocación científicista de la pintura viene acompañada de un efecto que es de alguna manera paradójico: la aparición del uso de la perspectiva coincide con la elevación del pintor al estatus de artista creador, lo que quiere decir que la pintura se concibe como la expresión de la subjetividad de un autor. De esta manera, la pintura se constituye como un medio para comunicar un mensaje, tomar una cierta posición, un punto de vista o, incluso, transmitir una visión subjetiva. Tomemos un ejemplo clásico: la *Mona Lisa*. Vemos cómo en esta obra la ilusión de profundidad espacial, lograda a través de mecanismos formales, coincide con la profundidad de un estado interior. El mensaje del autor se manifiesta en la superficie pictórica como un efecto de profundidad que puede ser psicológica o emotiva.

La revolución desatada por el cubismo consiste justamente en la subversión de este régimen de la mirada que considera la pintura como un medio puro (digamos objetivo o científico) y lo utiliza para comunicar un mensaje de su autor (una visión subjetiva). Boris Groys en *Under Suspicion* nos explica cómo las primeras vanguardias artísticas se constituyeron a sí mismas a partir de la exigencia de extraer de cada medio artístico todo lo que le es extraño, para así conservar solamente lo que le es específico. De la pintura, por ejemplo, extraer cualquier aspecto mimético, temático o literario para hacer visibles puras combinaciones de formas y colores. Esto significa una renuncia a la supuesta objetividad del medio pictórico, puesto que para los cubistas el medio ya comporta un mensaje más allá de lo que el pintor quiere comunicar a través de él. Dice Greenberg:

Las limitaciones que constituían el medio de la pintura –la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades de los pigmentos– eran tratadas por los Antiguos Maestros como factores negativos que podrían ser solo reconocidos de manera implícita o indirecta. Bajo el Modernismo, estas mismas limitaciones vinieron a ser consideradas como factores positivos y fueron reconocidos abiertamente (citado en Groys, 2012, p. 74).

La subversión que opera el Cubismo sobre el régimen de la pintura clásica –tanto al nivel de los mecanismos de la representación como del estatus del medio en relación con el mensaje– se puede explicar a través de lo que se llama el efecto de paralaje.

Realícese un ejercicio sencillo: con cualquiera de las manos hagan un puño con el dedo gordo hacia arriba (como haciendo el gesto de *ok*). Ahora, pónganlo frente al rostro a más o menos un palmo de distancia de la nariz. ¿Recuerdan la imagen estereotipada del pintor midiendo su modelo extendiendo un lápiz frente al ojo y cerrándolo? Ahora cierren un ojo. Esta es la manera de ver que la pintura adoptó desde el Renacimiento hasta la aparición del Cubismo. Como sabemos, la fotografía y el cine son el culmen de este régimen de la mirada, la de un solo ojo, la del cíclope. Muy bien, ahora abramos los dos ojos y notemos que podemos hacer foco en el dedo o en el entorno alternativamente. ¿Qué sucede con el dedo cuando hacemos foco en el entorno? Pasa que el dedo se desdobra en dos. Es por esta razón que los pintores cierran un ojo para medir a su modelo, si no lo hicieran así, sería imposible tomar dos dedos o dos lápices como punto de referencia para el ojímetro. Un último ejercicio, teniendo el dedo gordo frente al rostro, abran y cierren un ojo a la vez alternadamente: ¿Qué sucede con el dedo en relación con el entorno? Pasa que parece que el dedo se moviera. Este es el efecto de paralaje y ejemplifica también lo que la revolución cubista significó para la pintura, para nuestra manera de ver y estar en el mundo.

185

La definición común del efecto de paralaje es el desplazamiento aparente de un objeto (el cambio de posición con respecto a su entorno), causado por el cambio en la posición observacional que otorga una nueva línea de mirada. Hemos visto cómo no hace falta ni siquiera movernos de nuestra posición para experimentar el efecto de paralaje. Dado que cada uno de nuestros ojos está en un lugar distinto del cráneo, basta con cerrar uno u otro para experimentar un cambio en nuestra posición observacional. La manera que vemos cotidianamente con los dos ojos, pese a que tenemos la impresión de un punto de vista único y una imagen estable, en realidad es el resultado de la fusión de dos imágenes superpuestas. Esta condición bifocal de nuestra mirada genera una multitud de fenómenos enigmáticos, que ponen en crisis la visión perspectiva de la pintura clásica. Tomemos solo un ejemplo: con el dedo gordo frente a nuestro rostro y los dos ojos abiertos tenemos la impresión que el dedo nos impide ver alguna parte del fondo (que lo tapa); pero cuando cerramos uno u otro ojo podemos comprobar que cada ojo ve la parte del fondo que el otro ojo no ve; por lo tanto, cuando tenemos los dos ojos abiertos la imagen que resulta de la fusión contiene la información visual de todo el fondo sin omisión; pese a que permanece la impresión que el dedo está ocultando algo. Los efectos paradójicos que surgen de esta fenomenología de la mirada constituyen los fundamentos de la pintura cubista.

En *El retrato de Dora Maar* pintado por Picasso, vemos cómo la figura está construida a partir de la simultaneidad de varios puntos de vista sobre la modelo que conviven en un mismo plano. En el rostro podemos apreciar con mayor claridad este juego: la quijada y el cuello están vistos desde atrás, la boca está invertida, los orificios de la nariz están vistos de lado y el tabique de frente, el ojo izquierdo está representado de perfil al igual que la oreja; mientras que el ojo derecho está visto de frente. Si juzgamos esta obra a partir del canon realista, podríamos decir que se trata de una desfiguración grotesca hecha a partir de fragmentos distorsionados e incongruentes. Sin embargo, si consideramos el efecto de paralaje implícito en la naturaleza bifocal de nuestra mirada cotidiana, podemos decir que esta pintura – su distorsión plástica – vuelve visibles intuitiva e inmediatamente las incongruencias propias de nuestra percepción en una sola imagen. Si al efecto de paralaje sumamos un cambio de la posición del observador, el resultado es una imagen como ésta.

Pese a la voluntad del cubismo por extraer de la pintura todo mensaje subjetivo, al reconocer que el medio (la pintura) no es neutro y ya comporta su propio mensaje, como lo señala McLuhan (McLuhan & Quentin, 1969), su objetivo fue el de hacer visible el mensaje del medio: la superficie plana, los juegos de color y forma, las propiedades de los pigmentos, etc. Sin embargo, cabe señalar que seguimos frente a una imagen que fue creada por un individuo, lo que implica una posición de observación, una subjetividad de la mirada. Sin embargo, esta aparente contradicción señala en realidad una transformación fundamental de la idea de lo subjetivo y lo objetivo. En *The Tickling Object*, Zizek propone un giro filosófico a la definición común de paralaje:

la diferencia de posición del objeto con respecto a su entorno no es simplemente “subjetiva”, debido al hecho que el mismo objeto que existe “allá afuera” y es observado desde dos lugares o puntos de vista distintos. Es más bien que (...) sujeto y objeto están siempre inherentemente “mediados” el uno por el otro, de manera que un cambio “epistemológico” en el punto de vista del sujeto siempre refleja un cambio “ontológico” en el objeto mismo (Zizek, s.f.).

Esto significa que *El retrato de Dora Maar* revela que el pintor (y el que mira la pintura) no es simplemente un observador externo capaz de asir la totalidad del objeto, como sucede en la ilusión perspectiva de la pintura clásica; por el contrario, la multiplicación de puntos de vista –que manifiesta el cambio de posición del observador– nos muestra en una sola

imagen cómo en nuestra percepción cotidiana “sujeto y objeto están siempre inherentemente ‘mediados’ el uno por el otro”. [...] La realidad que veo nunca está “completa”, no porque una gran parte de ella me elude, sino porque contiene una mancha, un punto ciego, que señala mi inclusión en ella” (Zizek, s.f.).

El Cubismo efectúa un giro reflexivo haciendo que el observador esté fuera y dentro de la pintura al mismo tiempo. Aunque el observador no es visible en la imagen, está incluido en ella de manera implícita, por el hecho de apreciar su cambio de posición a través de la simultaneidad de los diversos puntos de vista. No vemos al observador en la imagen; pero vemos su movimiento. En esto consiste la revolución que supuso el Cubismo para la pintura y para nuestra manera de ver la realidad; puesto que no se trata simplemente de reconocer que el medio ya comporta un mensaje –y que la pintura debe sustraer el mensaje subjetivo del autor–; sino que en el mensaje del medio ya está implícita la subjetividad del autor. Así, la pintura es un medio para el pintor y el pintor es un medio para la pintura; de la misma manera que objeto y sujeto se construyen el uno al otro en una relación reflexiva.

Ahora, ¿qué significó el cambio en el régimen de la mirada que efectuó el Cubismo en la pintura clásica para la representación de una emoción? ¿Acaso el Cubismo al tiempo que cambió nuestra manera de entender la percepción, también cambió nuestra manera de entender una emoción? Y, finalmente, ¿cómo se las arregló el Cubismo para representar una emoción? Retomemos el ejemplo de la *Mona Lisa* y veámoslo al lado de *La Mujer que llora* de Picasso.

Hemos visto cómo la representación de una emoción en la pintura ha estado de alguna manera asociada a la posibilidad de crear la ilusión de un cuerpo en movimiento. En estas dos obras, nos encontramos en cambio frente a dos figuras bastante estáticas y que, sin embargo, son capaces de transmitir y conmover la emoción. Ambas son excelentes ejemplos de dos maneras de entender la emoción asociada al movimiento del cuerpo, maneras que se contraponen. Tomemos primero a la *Mona Lisa*: nos encontramos con una formalización completa del régimen de la mirada propuesto por la pintura del Renacimiento. Los medios de la pintura son utilizados para crear la ilusión de la presencia de un cuerpo hierático que vela la agitación interior. Solo en el gesto de los ojos y de la boca hallamos la insinuación de un movimiento que en este caso es suficiente para comunicar una profundidad psicológica. Aquí, como ya lo hemos mencionado, la emoción es un efecto de profundidad subjetivo y la pintura sirve como medio para dar cuenta de un estado interior. Por otro lado, en *La mujer que llora* de Picasso, nos encontramos con una

figura que también parece en reposo –como la *Mona Lisa*–; pero que, gracias a la multiplicación de los puntos de vista, da cuenta de un cuerpo en agitación, de una figura vibrante. De esta manera, la subjetividad de una emoción no es la revelación de un estado de profundidad interior; sino un efecto de superficie dado por la relación conflictiva y reflexiva entre el sujeto y el objeto de la representación, por la danza que la pintura cubista propicia entre el pintor y su modelo. Recordemos ahora la definición que hace Ricœur de la emoción:

[la emoción es] el poder de conmover la acción, de agitar el ser, que no consiste ante todo en lanzarlo fuera de sí, sino en sacarlo de la inercia por una espontaneidad que siempre resulta peligrosa para el dominio de sí mismo (...) es con todo, a través de ella, como puede mover su cuerpo (Ricœur, 1988, pág. 279).

Si –como dice Ricœur– la emoción es lo que lleva al cuerpo a la acción: ¿de qué manera se manifiesta esto en la pintura cubista? La noción común que tenemos de sujeto y objeto considera al primero como activo con respecto al segundo. Sin embargo, si pensamos en la “acción” que deriva de los verbos que corresponden a “sujeto” y “objeto”, es decir, “sujetar” y “objetar”, nos encontramos con una inversión de los roles: sujetar (someterse) y objetar (protestar, oponerse u obstaculizar). Dice Žižek:

La actividad del sujeto es, en su forma más fundamental, la acción de someterse a uno mismo a lo inevitable, mientras que el modo fundamental de la pasividad del objeto, de su presencia pasiva, es aquello que nos mueve (a los sujetos), molesta, perturba, y traumatiza. El objeto es, en su forma más radical, aquello que objeta, aquello que perturba la marcha tranquila de las cosas (Žižek, s.f.).

El sujeto viene a estar definido por una pasividad fundamental y es el objeto el que da origen al movimiento. De esta manera, la emoción que mueve al cuerpo surgiría de una relación con la pasividad del objeto. Es esta inversión la que justamente está en juego en *La Mujer que llora* de Picasso. La mujer en reposo perturba y ofusca al pintor, que se somete a ella y lo aboca al movimiento que queda plasmado en la imagen. De esta relación surge la emoción.

Regresemos, finalmente, sobre la obra de Guayasamín para ver cómo en su pintura conviven recursos de la teatralidad del arte barroco con procedimientos propios de la pintura cubista. Tomemos tres obras: La

primera, *Dolorosa*, una escultura del siglo XVIII, atribuida a Manuel Chili “Caspicara” (escultor de la Escuela Quiteña); la segunda, *Cabeza de mujer llorando*, una pintura de Picasso de 1937 y la tercera, *Niña llorando* de 1994, una obra que forma parte de la serie *El camino del llanto* de Guayasamín. En la pintura de Guayasamín, el efecto volumétrico de las facciones del rostro, el entorno ilusionista y teatralizado, la impresión de movimiento dada por la inclinación del rostro, se corresponden con la escultura de Caspicara; mientras que la multiplicación de los puntos de vista (patente en la boca que está formada por dos vistas de perfil de los labios) la conectan con la obra de Picasso.

El camino del llanto deriva, nos dice Guayasamin, del quechua *huacayñán* que puede significar “el camino que recorre la lágrima” (el pliegue del párpado inferior), o la separación entre dos personas. La doble definición de la palabra *huacayñán* hace referencia a una doble naturaleza de la emoción: por un lado, a su manifestación concreta en el cuerpo y, por otro, a la realidad abstracta de un corte de los lazos afectivos. Esta condición doble de la emoción está manifiesta en la pintura de Guayasamín y se corresponde con el carácter híbrido de su lenguaje, en el que conviven dos modos de representación de la emoción: el de la pintura barroca, que trata la emoción como un efecto de profundidad y al lenguaje pictórico como un artificio para comunicarla; y el de la pintura cubista, que representa la emoción como un efecto de superficie y al lenguaje pictórico como el lugar de contacto entre el cuerpo del modelo y el cuerpo del pintor.

189

IV. Lo que nos dice la obra de Guayasamín desde las reflexiones sobre la vida afectiva

Desde la filosofía de Paul Ricœur hay pocas referencias al arte, solo aparecen ciertas alusiones en algunas de sus obras, una que otra entrevista (Ricœur, 1997) y una reflexión en la que toma como pretexto el cuadro de Rembrandt para hablar de filosofía (*Aristóteles contemplando el busto de Homero*. Entrevista emitida el 3 de noviembre por la Radio Televisión Belga y publicada posteriormenete en *L’unique et le singulier* (1999b)). En un reciente artículo, Annalisa Caputo (2016) considera que, si bien esto es cierto, se puede reflexionar sobre el arte a partir de la filosofía de Ricœur, dado que para él la filosofía comienza con lo no-filosófico. El arte crea significado y configura sentido, mientras la filosofía conceptualiza. Esta indicación nos permitirá realizar nuestro propósito al acercarnos con la filosofía a una manera de expresar, desde la mirada de un artista latinoamericano, la experiencia que se configura afectivamente y que refleja nuestra manera de experimentar y sentir.

Comencemos con una cita de Daniel Herrera, pues con ella podemos introducir nuestra reflexión sobre cómo mediante nuestro cuerpo humano nos expresamos:

El cuerpo con sus gestos y sus movimientos, con su fisonomía, con su lenguaje, es la encarnación de otro Yo. Todo eso, nos dice Husserl, revela un “sistema expresivo” de intencionalidades, proyectos, pensamientos, sentimientos. Por la experiencia de mi propio cuerpo, yo puedo distinguir entre un cuerpo cosa (*Körper*) y un cuerpo humano (*Leib*): yo no experimento ojos, yo experimento miradas; yo no experimento rostros inertes, yo experimento rostros alegres o tristes. Me experimento frente a otros *egos*, frente a otras vidas que experimentan a su manera el mundo (Herrera-Restrepo, 2010, p. 45).

190 Como muchos artistas, Guayasamín configura sentidos desde la experiencia del ser latinoamericano. En su caso, al configurar su obra incorpora elementos de la tradición artística, especialmente de la vanguardia europea como los de Picasso; pero también los propios de Latinoamérica, los de la Escuela Quiteña y los del muralismo mexicano, liderado por Rivera, Siqueiros y Orozco. Este recorrido corresponde a lo que podemos denominar inteligencia artística que equivale a lo que, en palabras de Ricœur, es la inteligencia narrativa que no puede eliminarse “porque es la familiaridad con las obras, tal como aparecieron en la sucesión de las culturas de las que somos herederos, la que instruye la inteligencia narrativa” (Ricoeur, 1995, p. 395), desde la que se puede realizar una mirada crítica con la que es posible discernir su desarrollo y hacer significativa su obra. Inscribirla en una determinada tradición permite indicar la nueva configuración y sentido que se abren con su propuesta artística, que puede estudiarse, a su vez, desde cómo él apropia e innova con su técnica y composición al darle forma a sus obras. Aún más, podemos acercarnos a su obra tratando de elucidar el tema allí expresado por el artista. En este caso, se puede hacer desde diversas perspectivas de análisis. Ricœur mismo ha propuesto diversas maneras de realizar la comprensión de los textos, que también se extiende a las acciones humanas con la interpretación de los símbolos, o con la consolidación de campos teóricos como: estructuralismo, semántica, semiótica, pragmática, análisis del discurso, etc. Todas estos posibilitan profundizar en la comprensión y, así, avanzar en la interpretación.

Nuestra propuesta, tal como lo propone Annalisa Caputo es, más bien, reflexionar sobre la obra de arte de Guayasamín a partir de la filosofía. Si observamos su obra encontramos que en muchas de sus pinturas y murales

Guayamin expresa a través de los gestos, rostros y manos la afectividad, especialmente, en una serie de obras que fueron agrupadas, por él mismo bajo las siguientes nominaciones: *Huacayñán* (palabra quechua que significa “Camino del Llanto”) realizada de 1946 a 1952, *La Edad de la Ira* de los años 60 y *Mientras vivo siempre te recuerdo* o *La Ternura* desde 1988 hasta 1999. Pero también otras obras en las que refleja el miedo, la angustia y la esperanza. Para ahondar en su comprensión haremos un recorrido por las reflexiones de Ricœur sobre este tema, que se encuentran difuminadas a lo largo de su trayectoria intelectual. Acompañados por esta reflexión nos situaremos como espectadores de su obra para proponer una interpretación, en palabras de Ricœur: “lo que nos dice la obra, pero también lo que puedo decir yo a partir de ella” (Ricœur, 1996, p. 894). Las preguntas que guiarán esta indagación son: ¿Qué nos aportan las reflexiones de Ricœur sobre la afectividad a la comprensión de la obra de Guayasamín? ¿Por qué Guayasamín se detiene en este tipo de emociones? ¿Cuál es la experiencia vivida que lo lleva a pintarlas? ¿Qué nos dice a nosotros su elección, su manera de pintarlas y su peculiar forma de expresarlas? ¿Qué nos dicen ellas para pensar nuestra experiencia latinoamericana?

191

V. La vida afectiva

Sabemos por las indicaciones que hace Herman Parret (1986), desde una perspectiva pragmática, que no existe un acuerdo entre los pensadores de variadas disciplinas, entre ellas, las de la filosofía, con respecto a los significados que le damos a una serie de términos con los que nos referimos a la vida afectiva: pasiones, sentimientos, emociones, afectos. Descartes, por ejemplo, opta por el de pasiones, Sastre prefiere el de emociones y Agnes Heller el de sentimientos. Aristóteles utiliza diversos términos como *pathos*, *orexis*, *thymos*, *epithymia*, *boulesis* para referirse a la vida afectiva, prueba de la confusión que existe sobre los significados de los términos aristotélicos es la falta de acuerdo sobre las palabras que deben utilizarse para su traducción, tal es el caso en español⁴. Entre los filósofos que han establecido diferencias está Kant, quien —tal como lo dice Parret— diferencia en su *Antropología en sentido pragmático*, (2004) la pasión de la emoción (p. 124). Los filósofos David Hume y Adam Smith atribuyen la característica de morales, además, a algunos sentimientos con lo que introducen otra distinción que, por supuesto, tiene implicaciones para la comprensión de la vida afectiva.

⁴ Ver, por ejemplo, la traducción del término *pathos* en el Libro II de la *Retórica* (1378 a 21). Alberto Bernabé lo traduce por sentimiento y Antonio Tovar, Arturo E. Ramírez, Quintín Racionero y E. Ignacio Granero por pasión. El término *orexis* (1378 a 31) es traducido por Tovar y Ramírez por impulso, Racionero por apetito y Granero por deseo.

Ante este panorama, a mi manera de ver, tomar las distinciones y precisiones sobre la afectividad que realiza Ricœur, desde sus primeras obras hasta las últimas⁵ y sobre el sentido que tiene algunas de las emociones, nos permitirán a nosotros ahondar en la comprensión de aquéllas a las que recurre Guayasamín para expresarlas mediante su obra. Ricœur, en una de sus primeras obras, *Lo voluntario e involuntario I. El proyecto y la motivación* (1986) realiza una descripción fenomenológica de la voluntad que, nos dice, solo puede hacerse si se tiene en cuenta la reciprocidad que se da entre lo voluntario e involuntario. Este término de voluntad aparece propiamente con Agustín, como nos lo recuerda Ricœur (2014); más adelante, lo remplazará por el de acción pues, dice, que le parece es más adecuado para tratar los temas que tienen que ver con la vida práctica. En esta primera obra encontramos una descripción sobre la emoción⁶, en la parte dedicada al actuar, en la sección sobre la espontaneidad corporal, que describe en los siguientes términos:

[es] el poder de conmover la acción, de agitar el ser, que no consiste ante todo en lanzarlo fuera de sí, sino en sacarlo de la inercia por una espontaneidad que siempre resulta peligrosa para el dominio de sí mismo; si la voluntad debe siempre recuperarse de esta espontaneidad, es con todo a través de ella como puede mover su cuerpo (Ricœur, 1988, p. 279).

Allí distingue, a su vez, tres tipos de emociones: emociones propiamente dichas, emociones choque y emociones pasiones. De esta manera, pretende diferenciar los términos que han sido usados indistintamente por otros pensadores para referirse a la vida afectiva. La emoción más básica es la sorpresa o admiración, ella se complica con las formas emotivas de la imaginación, mediante las cuales anticipamos bienes o males y alcanza su punto culminante con la alerta del deseo y se coronan con la alegría y la tristeza por lo alcanzado o no.

El segundo tipo son las emociones choque ya que, a diferencia de las anteriores, producen una especie de traumatismo, un desorden incontenible, una agitación corporal. Ricœur las describe acudiendo a la imagen del jinete y su cabalgadura: con la emoción choque, el caballo tira al jinete y

⁵ En *Paul Ricoeur. Vivir en y con otros pasiones y sentimientos morales* se hizo un recorrido por la obra de Paul Ricoeur más exhaustivo que el que se hace aquí, para mostrar las diversas reflexiones que realiza a propósito de los emociones, pasiones y sentimientos a lo largo de su trayectoria intelectual (Cárdenas-Mejía, 2017).

⁶ En el diccionario de la RAE, se dice que el término emoción procede del latín *emotio*, el cual alude a la producción de una conmoción. Este sentido es el que le atribuye Ricoeur y por eso considera que propiamente es en virtud de ella que puede mover el cuerpo.

desbocado corre solo. Esto sucede, por ejemplo, con el miedo y la ira. El tercer tipo es la emoción-pasión que es el resultado de una complicación que va de la pasión a la emoción y de la emoción a la pasión, con ellas “la esclavitud que el alma se da a sí misma y la agitación corporal que la trastorna se encuentran estrechamente mezcladas” (Ricoeur, 1988, p 304). Ricoeur se enfrenta, al dar cuenta de esta mezcla de esclavitud y agitación a la imposibilidad de describir tal tipo de emoción y llega a establecer que a ellas solo se las aprehende tal como aparecen en la vida cotidiana, en el teatro, la novela, la epopeya, etc.:

Las formas cotidianas del querer humano se dan como la complicación y, más exactamente, como el enredo y la desfiguración de ciertas estructuras fundamentales que son, con todo, las únicas capaces de suministrar un hilo conductor en el laberinto humano. Ese enredo y esta desfiguración –que buscaremos en el principio de las pasiones y que uno puede llamar falta o mal moral– hacen indispensable esta abstracción específica que debe revelarnos las estructuras o las posibilidades *fundamentales* del hombre (Ricoeur, 1988, p 15).

193

Las emociones, como lo establece desde el comienzo, no pueden comprenderse sino a partir de la reciprocidad entre lo voluntario e involuntario, esto es, desde la génesis recíproca de la razón y del sentimiento. Este último es lo que propiamente liga al ser humano con la existencia y, gracias a éste, se despliega un ‘mundo’ –con sus dimensiones económicas, políticas y culturales– en su encuentro con lo otro, los otros y consigo mismo. A cada una de estas dimensiones, nos dice Ricoeur, le subyace una demanda específica de humanidad: a la base del tener está un yo que se apoya en un mío; en el poder hay una relación no-violenta del poder y en el valer hay una humanidad entendida como una idea del hombre en mi persona y en la persona del otro. Solo al imaginar estas demandas, fuentes del despliegue del mundo, nos es posible comprender todas las complicaciones y desmesuras que se dan y pueden darse con las emociones. Igualmente, Ricoeur nos indica que éstas se comprenden si sabemos que el ser humano es simultáneamente atraído por lo vital –sus necesidades– y por lo espiritual –sus aspiraciones–. Estas primeras precisiones permiten, a su vez, entender cómo surgen determinadas configuraciones afectivas que determinan la constitución de la experiencia humana en épocas históricas específicas. Es el caso, como él mismo lo muestra, de las pasiones de la avaricia, la envidia, la vanidad y la ira que entran en relaciones de tensión y conflicto con el sentimiento de humanidad y con los sentimientos morales de la indignación y de justicia,

para producir ciertas configuraciones afectivas que son las que determinan la preponderancia que adquieren la economía y el derecho en la Modernidad (Ricoeur, 1992). Paralelamente, sus reflexiones sobre los sentimientos de la amistad, la reciprocidad y la mutualidad (Ricoeur, 2006) le permiten a Ricoeur imaginar que son posibles otras configuraciones afectivas, desde las que se abren nuevas opciones de renovación y de esperanza para una vida mejor.

VI. Guayasamín y la vida afectiva

A partir de lo anterior, se nos hace posible preguntar sobre cuál es el tipo de configuración afectiva que aparece expresada en la obra de Guayasamín y a qué constitución de la experiencia se refiere. Guayasamín mismo ha dicho que sus obras surgen de sus recorridos por Latinoamérica, de ver, observar y escuchar a los pueblos latinoamericanos, especialmente, a los indígenas y afrodescendientes que han sido discriminados y excluidos desde la Conquista y la Colonia. Son los rostros y las manos de estas comunidades las que vemos reflejadas en sus obras y son éstas las que el artista nos ofrece para ser contempladas, leídas y así interpretada por otros. En palabras de Ricoeur:

toda obra sea verbal o plástica, narrativa o lírica, proyecta fuera de sí misma un mundo que se puede llamar *mundo de la obra*. Así, la epopeya, el drama, la novela proyecta sobre el modo de la ficción maneras de habitar el mundo que esperan ser asumidas por la lectura, proporcionando así un espacio de confrontación entre el mundo del texto y el del lector (Ricoeur, 1995, p. 380).

Con estas primeras reflexiones, acompañadas por Ricoeur, nos acercaremos al mundo expresado en sus obras, en este caso a las emociones elegidas por el pintor para expresar las vivencias de las comunidades indígenas y afrodescendientes de Latinoamérica, al mundo de la obra configurado por el artista. Una primera precisión de Ricoeur sobre el gesto nos permite orientarnos en la tarea de comprender lo que se abre en el mundo de la obra de Guayasamín, pues lo que allí contemplamos son los gestos de las manos y los rostros que expresan los sentimientos, el cuerpo vivido. Es algo que todos nosotros sabemos, las emociones, como tales, son sentidas, se manifiestan corporalmente y se expresan en nuestros gestos, que son susceptibles de interpretación, tal como nos lo dice Ricoeur:

Ya el gesto-mostrar, tomar- se distingue del simple movimiento físico por rasgos que anuncian la simbolización explícita: un gesto constituye una to-

talidad significativa, irreductible a sus componentes motrices, y susceptible de ser designada por un verbo de acción que lo denomina. Además, el gesto conjuga, más allá de todo dualismo de alma y cuerpo, un aspecto mental y un aspecto físico en la unidad de la expresión. El gesto presenta además una intencionalidad específica, una orientación temporal que une la anticipación con la realización. Finalmente, presenta rasgos comunales en la medida en que la intencionalidad del gesto incorpora la referencia lateral a alguien otro que es tenido en cuenta desde el estadio de la concepción. Esta dirección hacia el otro dibuja todas las figuras posibles, desde la cooperación hasta la lucha, pasando por el juego (Ricoeur, 2009, p. 20).

Guayasamín elige expresar el llanto, la ira, la ternura, la esperanza e igualmente el miedo y la angustia. En algunos casos lo que contemplamos son manos y rostros. Nuestro propósito, aquí, como lo habíamos dicho, es reflexionar con la filosofía sobre lo allí expresado, ya en la primera parte lo hicimos desde su inteligencia artística. Pasemos entonces a hacerlo más específicamente sobre cada una de las series de obras agrupadas y nombradas por el mismo Guayasamín.

195

VII. El camino del llanto (*Huacayñán*)

Nos dice Guayasamin:

La traducción de '*huacayñán*' al español tiene varias interpretaciones. La más profunda, que me han dado los indígenas, es "el camino por dónde camina la lágrima", el pliegue del párpado inferior, antes de rodar por la mejilla. Otra interpretación dice que la palabra expresa la separación de dos amigos, o de una mujer y un hombre, cuando se despiden para no verse más y aguantan las ganas de llorar... En quechua, no volver a verse, es *huacayñán*.

De modo que es ambas cosas a la vez: "los ojos que comienzan a humedecerse, antes de que salga el llanto, y la imposibilidad de llorar, cuando todo el cuerpo se lava de lágrimas y quedan los ojos secos (Fundación Guayasamin, s.f.).

En Ricoeur no encontramos una reflexión específica sobre el llanto, pero sí una sobre el dolor y el sufrimiento (Ricoeur, 2019) a las que podemos recurrir para aproximarnos al fenómeno del llanto, pues tal como lo dice Ricoeur, muchas veces las lágrimas son desencadenadas por el dolor y el sufrimiento. El dolor es físico; mientras que el sufrimiento es afectivo; pero esta diferencia es borrosa. En sentido estricto, solo en casos límites

podemos decir con certeza que se trata de un dolor físico, lo mismo sucede con el sufrimiento, pues en variadas ocasiones se manifiesta en dolencias corporales. El llanto desencadenado por el dolor y el sufrimiento aparece, así, ante los otros como el signo de aquéllos. Es decir, cuando contemplamos un rostro que llora, nos preguntamos por el dolor y el sufrimiento que las producen; aunque en determinados casos, ellas también se producen por emociones intensas de alegría o felicidad. Encontramos, sin embargo, nuevas precisiones, esta vez más específicas sobre el llanto de Ignacio Quepons (2017) en *El llanto: contribución a una fenomenología de las lágrimas*. Allí nos dice que esta es una experiencia específicamente humana, al hacerlo recoge las descripciones alcanzadas por Helmut Plessner para quien: se llora por algo o ante algo; soy yo mismo el que llora en mi cuerpo. Este filósofo, nos dice Quepons, distingue cuatro tipos de llantos: (1) llanto producido por el desasosiego con experiencias de odio, ira, dolor físico, por desánimo, impotencia, desolación u opresión. (2) Llanto que sobreviene con experiencias como la humillación, el arrepentimiento, la aflicción o el pesar. (3) El llanto propio de la melancolía, la añoranza y la compasión por sí mismo. (4) El llanto de la melancolía dulce, el anhelo y la tristeza suave, el hombre acepta sus lágrimas con gusto. Quepons establece, como lo hace Ricœur, las conexiones del llanto con el dolor y el sufrimiento, así como con las descripciones de Husserl sobre la afectividad, con el propósito de explicitar, aún más, los vínculos que se dan entre el llanto y la vida emotiva.

Guayasamin en la serie '*huacayñán*', expresa el llanto que surge a partir de una experiencia específica, la vivida con la conquista por las comunidades indígenas, la diáspora de las comunidades africanas y la esclavitud a la que fueron sometidas ambas comunidades. Experiencias que continúan y se repiten una y otra vez a lo largo de nuestra historia, como si se retornaran incesantemente a lo mismo, en una eterna repetición. Guayasamin refiere que la serie *huacayñán* se produce luego de haber recorrido Latinoamérica. Allí percibió las emociones que se producen con la ausencia de todos aquellos con los que se ha vivido y compartido la vida, que ya no están y que son forzados a la ruptura de los lazos no solo con los otros; sino con la tierra, con los lugares de habitación y de la vida compartida con otros en el campo, en los pueblos y en las ciudades. Del llanto y las lágrimas que se producen cuando se deja a quienes se ha amado, de tantos que se dejan atrás y con quienes se rompe los lazos contruidos desde los sentimientos compartidos. Las pinturas de Guayasamin hablan de todas las experiencias de desarraigo que nos conmueven. Al hacerlo, nos ligan como humanos que somos, a los otros, al mostrarnos nuestra fragilidad de seres actuantes y sufrientes, como tantas veces lo repite Ricoeur (Ricoeur, 2004, p.159; Ricoeur, 1996b, p. 355).

VIII. La edad de la ira

El historiador del arte *Jose Camon Aznar* nos dice a propósito de la Edad de la Ira:

Los conflictos bélicos y la injusticia social de este tiempo, es lo que influye al artista a pintar en los años '60, "La Edad de la Ira". Con esta colección Guayasamín realiza exposiciones alrededor de Europa y América, sacudiendo la conciencia de la humanidad, desde Roma hasta Santiago de Chile, desde Praga hasta México, desde Madrid hasta San Francisco. Muestra toda la tragedia del siglo XX, las guerras mata-hombres, las torturas y el dolor que producían los dictadores, la angustia de las madres que perdieron a sus hijos. Denuncia la violencia del hombre contra el hombre.

"Aquí está la humanidad en pie, en lloro vivo, en desesperación. La humanidad crispada...sin esperanza.....Sin más horizonte que el lloro...Todo se halla en palpito vivo, todo violento y requeridor."

"...emoción incisiva del dolor no merecido...Grandes, impotentes imágenes, que son la exaltación más monumental que hasta ahora ha hecho el hombre de sus penas" (Fundación Guayasamin, s.f.).

197

Pero la ira, como muchos de nosotros lo sabemos, es, también, el tema de la *Iliada* y a ella se refiere Aristóteles en su *Retórica* en los siguientes términos: "Entendamos por ira un deseo de venganza manifiesto acompañado de pesar y causado por un desdén evidente e indebido, ya sea respecto de nosotros mismos, ya de alguno de los nuestros" (*Rh.*, 1378 a 31-339). Séneca, con posterioridad a Aristóteles, transforma esta –que es una pasión– en la fuente de todos los males, ella "es toda agitación, desenfreno en el resentimiento, sed de guerra, de sangre, de suplicios, arrebató de furores sobrehumanos, olvidándose de sí misma con tal de dañar a los demás, lanzándose en medio de las espadas, y ávida de venganzas que a su vez traen un vengador" (*De ira*, 1, I).

En algunas ocasiones, Aristóteles utiliza el término *thymós* para referirse a la ira, a este término vuelve Ricœur en *Finitud y culpabilidad*, pero para remitirse a Platón, pues allí encuentra una significación que le parece aún más originaria.

Es entonces cuando el tercer término –que Platón llama el *thymós*– se torna enigmático: ya no es una parte dentro de la estructura estratificada, sino una fuerza ambigua que padece la doble atracción de la razón y del deseo: tan pronto combate (*xýmmakhon*) con el deseo, del que es la irritación y furia,

como se pone al servicio de la razón, de la que es la indignación y la resistencia (Ricoeur, 2004, p. 28).

El *Thymós* así entendido no es solo fuente de la venganza, como se ve en la definición de Aristóteles y tampoco solo es fuente de males, como la entendió Séneca; sino que también es el origen de la indignación y la resistencia con las que se demanda la justicia, tal como lo puso de presente Hanna Arendt “Ninguno de esos relatos inspiran a los hombres aquellas pasiones de ultraje y simpatía mediante las cuales se han sentido siempre movilizados en pro de la justicia” (Arendt, 1999, p. 352). Según Aristóteles la justicia es una virtud; con Hume (2006) y Adam Smith —quienes separan la razón del sentimiento— es un sentimiento moral y, al hacerlo, ponen el sentimiento de humanidad a la base de su ética. Adam Smith en la *Teoría de los sentimientos morales* (Smith, 2012), precisa además que el resentimiento y la indignación son, igualmente, sentimientos morales. La noción de sentimiento moral aparece, igualmente, en Kant; pero esta vez como una forma del respeto que se deriva de la razón en su función práctica y no pertenece a lo que conocemos como meros impulsos⁷. Esta separación entre razón y sentimiento es dejada de lado por la fenomenología y la hermenéutica. Ricoeur, al integrar la razón y el sentimiento, concibe este sentimiento de humanidad, más bien, en tanto demanda que subyace a las configuraciones afectivas.

Con esta nueva perspectiva contemplamos *La edad de la ira* y nos damos cuenta que allí la ira no nos remite a la venganza; sino que los gritos y el reclamo de las manos expresan allí una demanda de justicia. Guayasamín mismo nos dice que su obra surge con la conmoción que le produce el *Guernica* de Picasso, quien la pinta aterrado tras las muertes producidas por el bombardeo de Guernica en el año 1937, para denunciar la violencia del hombre contra el hombre, mediante manos, rostros y gritos. Como fruto de esta experiencia también se levanta altiva la obra escultórica de Guayasamín *Rumiñahui*, en Salgolquí, Ecuador, un monumento que simboliza la victoria y la resistencia del pueblo indígena. Así podemos constatar que la experiencia a la que alude con *La edad de la ira* es, sobretudo, la que se conecta con la demanda de justicia frente a las atrocidades cometidas y que en el caso de las comunidades indígenas responden con la resistencia. La cual debe entenderse, más bien, tal como lo propone Diego Jaramillo en *Resistencia*

⁷ En una nota a pie de página de *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Kant trata de justificar esta referencia a los sentimientos así: “Pero, aunque el respeto es, efectivamente, un sentimiento, no es uno de los recibidos mediante un influjo, sino uno espontáneamente oriundo de un concepto de la razón” (Kant, 1946, p. 40).

comunitaria: “como construcción de vida y comunidad, de historia y de cultura, de leyenda y de memoria” (Salgado, 2018, p. 56). Y si en *La edad de la ira* se expresa la demanda de justicia, podemos entender por qué las manos de la protesta y, también, las de la esperanza la acompañan en la obra de Guayasamín. Protesta frente a la injusticia, esperanza frente a lo que todavía puede ser posible, a lo que puede ser y no ha sido. Jörg Lau, en una entrevista, le pregunta a Ricoeur sobre el significado que tiene la exhortación enigmática que aparece en uno de sus ensayos “devolverle el futuro al pasado”, a lo que él responde: “de lo que de veras se trata es de poner lo inconcluso del pasado a salvo del olvido. Los protagonistas de la historia tenían sueños, esperanzas sublimes, proyectos...” (Ricoeur, 1999a, p. 8). Las manos de la protesta nos lo recuerdan y las de la esperanza mantienen vivo lo no realizado.

IX. Mientras viva siempre te recuerdo o La ternura

En la página Web de la Fundación Guayasamín leemos:

“Mientras vivo siempre te recuerdo” o “La Ternura”, última colección con más de 100 obras, que Guayasamin pintó desde 1988 hasta 1999.

199

Es un homenaje de amor a su madre, a las madres del mundo, como símbolo de defensa de la vida y de la Tierra, a los Derechos Humanos (Fundación Guayasamin, s.f.).

Ricoeur se refiere al sentimiento de la ternura en *Sexualidad: la maravilla, la inestabilidad, el enigma* (1990). Allí nos dice que con la ética de los modernos se logró “reconstruir una nueva sacralidad basada en la alianza frágil de lo espiritual y lo carnal en la *persona*” (Ricoeur, 1990, p. 177). Al hacerlo, conquistan para la sexualidad la dimensión de la ternura⁸. Es un intento, dice Ricoeur, de recuperación del *Eros* por el *Agapé*, pues en la ternura prevalece la relación con el otro. Ricoeur precisa la diferencia entre *Eros*, *Philia* y *Agapé* en *Caminos del reconocimiento* (2006) y muestra el vínculo que se da entre el *Agapé* y el don: “este, *agapé*, parece refutar por adelantado la idea de reconocimiento mutuo en la medida en que la práctica generosa del don, al menos en su forma “pura”, no exige ni espera don a cambio” (Ricoeur, 2006, p. 117). Esta dimensión de la mutualidad que se abre con esta noción es distinta a la del reconocimiento, a la que tantas veces se hace alusión cuando se habla de la justicia. Con la mutualidad no

⁸ El traductor opta por traducir *tendresse* por cariño, aquí volvemos al término ternura, pues es este el que emplea Guayasamín.

se espera nada a cambio, en el reconocimiento prevalece el dar y el recibir. A diferencia de Ricoeur que vincula la ternura con la sexualidad en la relación conyugal, Guayasamín la expresa a través de la madre que carga en sus brazos a su hijo o hija.

El anterior recorrido nos ha permitido ver cuán importantes eran para Guayasamín las emociones del dolor expresado en el llanto, la ira como demanda de justicia, expresada en la resistencia, que conjuga la demanda de justicia, la esperanza y la ternura que nos conduce al cuidado del otro. Dolor, llanto, ira, justicia, esperanza y ternura nos hablan de una específica configuración afectiva de las comunidades indígenas y afrodescendientes de Latinoamérica expresadas por Guayasamín en sus obras y que nos permite acercarnos a una experiencia que se constituye en largas luchas por el reconocimiento; pero aún más por la mutualidad que permite aprender de ellos, como el llanto expresa el dolor de la exclusión y la marginación, como la ira es convertida en demanda de justicia y no de venganza, como la protesta y la esperanza reclaman y recuerdan que otro mundo es posible y cómo la ternura conduce al cuidado por el otro y de lo otro: la naturaleza y la vida en general. La obra de Guayasamín se revela, así, como el camino que se abre al reconfigurar desde nuestro mundo afectivo latinoamericano las posibilidades de construir una vida mejor.

Referencias bibliográficas

- Arana Grajales, T. (2007). El concepto de teatralidad. *Artes, La revista*, 7(13), 79-85.
- Arendt, H. (1999). *Los orígenes del totalitarismo*. Tauro.
- Aristóteles. (1990a). *Retórica* (Q. Racionero). Gredos.
- Aristóteles. (1990b). *Retórica* (A. Tovar, trad.). Centro de Estudios Constitucionales.
- Aristóteles. (1998). *Retórica* (A. Bernabé, trad.). Alianza Editorial.
- Aristóteles. (2002). *Retórica* (A. E. Ramírez, trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aristóteles. [Rh] (2005). *El arte de la retórica* (E. I. Granero, trad.). Eudeba.
- Barthes, R. (1978). *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Caputo, A. (2016). Otherness and Singularity in Ricoeur's Hermeneutics of Works of Art. *Etudes Ricoeuriennes/ Ricoeur Studies (ERRS)*, 7(2), 74-93. <https://doi.org/10.5195/errs.2016.358>
- Fundación Guayasamin. (s.f.). Guayasamin. Recuperado de <http://www.guayasamin.org>
- Cárdenas-Mejía, L. G. (2017). Paul Ricoeur. Vivir en y con otros: pasiones y sentimientos morales. En V. Medina Rendón (Comp.), *Antropología y fenomenología. Antropología filosófica y filosofía social*. Centro Mexicano de Investigaciones Fenomenológicas.

- Groys, B. (2012). *Under Suspicion: A Phenomenology of Media*. Columbia University Press.
- Herrera-Restrepo, D. (2010). Husserl y el mundo de la vida. *Anuario Colombiano de Fenomenología*, 4, 32-50.
- Hume, D. (2006). *Investigación sobre los principios de la moral* (C. Mellizo, Trad.). Alianza Editorial.
- Kant, E. (1946). Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Espasa-Calpe.
- Kant, E. (2004). *Antropología en sentido pragmático*. Alianza Editorial.
- McLuhan, M. & Quentin, F. (1969). *El medio es el mensaje*. Paidós.
- Moreano-Mora, A. H. (2000). De la Edad de la Ira a Mientras viva siempre te recuerdo: ¿culminación o ruptura? (Homenaje a Guayasamín). *Kipus: revista Andina de Letras*, (11), 3-20.
- Ordoñez-Charpentier, A. (2015). ¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín: 'Raza' y producción cultural en el Ecuador. *Ecuador Debate*, (95), 111-127.
- Parret, H. (1986). *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Pieere Mardaga Éditeur.
- Perea-Anda, M. (2015). Osvaldo Guayasamín Del vientre de la huaca, al hueso: La permanencia, *ESCENA. Revista de las artes*, 74(2), 97-108.
- Quepons Ramírez, I. (2017). El llanto: contribución a una fenomenología de las lágrimas. En M. Venebra y Á. Jiménez (Eds.), *Antropología y Fenomenología. Filosofía y teoría de la cultura* (pp. 68-79). Centro Mexicano de Investigaciones Fenomenológicas.
- Ricoeur, P. (1986). *Lo voluntario e involuntario I. El proyecto y la motivación*. Editorial Docencia.
- Ricoeur, P. (1988). *Lo voluntario e involuntario II. Poder, necesidad y consentimiento*. Editorial Docencia.
- Ricoeur, P. (1990). *Historia y verdad*. Encuentro.
- Ricoeur, P. (1992). L'argent : D'un soupçon à l'autre. En A. Spire (Ed.), *L'Argent. Pour une réhabilitation morale (Mutations, 1,2,3)* (pp.56-71). Éditions Autrement.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI editores.
- Ricoeur, P. (1996a). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI editores.
- Ricoeur, P. (1996b). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores.
- Ricoeur, P. (1997). La experiencia estética. (Entrevista con Francois Azouvi y Marc de Launay). *Praxis Filosófica*, (7), 3-21.
- Ricoeur, P. (1999a). Hay que volver a encontrar lo incierto en la historia. *Humbolt*, 41(127), 6-9.
- Ricœur, P. (1999b). *L'unique et le singulier*. Alice.
- Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Editorial Trotta.
- Ricoeur, P. (2006). *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2009). *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Prometeo Libros.

- Ricoeur, P. (2014). *Le concept philosophique de volonté. Cours professé à l'Université de Montréal 18 septembre 31 octobre 1967*. (O. Abel y R. Picarddi, Eds.). Fonds Ricoeur.
- Ricoeur, P. (2019). El sufrimiento no es el dolor. *ISEGORIA. Revista de Filosofía Moral y Política*, (60), 93-102. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2019.060.06>
- Salgado, D. J. J. (2018). *Resistencia comunitaria*. La Carreta Editores.
- Séneca, L. A. [De ira]. (1884). *De la ira*. Biblioteca de la Universidad de Alicante.
- Smith, A. (2012). *La teoría de los sentimientos morales. Selección*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Zizek, S. (s.f.). *The Tickling Object*. Recuperado el 1 de septiembre de 2013 de <http://www.lacan.com/zizparallax.htm>