

**De la razón poética a la razón pictórica: Una visión zambraniana a la pintura de
Oswaldo Guayasamín**

**From Poetic Reason to Pictorial Reason: A Zambranian Vision of the Painting of
Oswaldo Guayasamín**

Angel Martínez de Lara

Universidad Técnica Particular de Loja / amartinez4@utpl.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9122-7272>

RESUMEN. El artículo propone, como ejercicio didáctico comparativo, que el dolor humano constituye el principio creador de la pintura de Oswaldo Guayasamín, funcionando no sólo como tema, sino como raíz estética y fuerza expresiva. Su obra, cargada de intensidad emocional y ética, utiliza elementos como las manos para transmitir el sufrimiento y denunciar la injusticia social e histórica. Se establece un diálogo entre la *razón poética* de María Zambrano, y la *razón pictórica* de Oswaldo Guayasamín; de la primera, el dolor es una revelación de lo humano; del segundo, una denuncia del sufrimiento del hombre latinoamericano. Por lo tanto, el arte y el pensamiento se preguntan por el padecimiento humano.

PALABRAS CLAVE: Oswaldo Guayasamín, María Zambrano, razón pictórica, razón filosófica, realismo expresivo, denuncia social.

ABSTRACT: The article presents, as a comparative didactic approach, that human pain constitutes the creative principle of Oswaldo Guayasamín's painting, functioning not only as a theme, but also as an aesthetic root and expressive force. His work, imbued with emotional and ethical intensity, employs elements such as hands to convey suffering and to denounce social and historical injustice. A dialogue is established between María Zambrano's poetic reason and Oswaldo Guayasamín's pictorial reason: in the former, pain is a revelation of the human; in the latter, it is a denunciation of the suffering of the Latin American man. Therefore, art and thought interrogate the condition of human suffering.

Keywords: Oswaldo Guayasamín, María Zambrano, pictorial reason, philosophical reason, expressive realism, social critique.

RECIBIDO: 29 de septiembre de 2025 / **APROBADO:** 20 de noviembre de 2025

1. INTRODUCCIÓN

Toda concepción artística, desde sus orígenes, ha sido considerada como un espacio de privilegio y de expresión de lo indecible. Tanto es así que aquello que el lenguaje racional no alcanza a expresar, plenamente, halla en la imagen un cauce más fecundo de revelación.

Entre las experiencias que más intensamente exigen este tránsito hacia lo pictórico, se halla el dolor humano. De tal manera que, en tanto lenguaje, la pintura se convierte en un modo de hacer visible la herida para otorgar forma, límite y color a lo informe, así como de transformar lo inefable en un signo compartido.

En este artículo, sostendremos que el dolor humano constituye *la raíz del lenguaje pictórico* de Guayasamín, no como un simple eje temático, sino como principio originario de su creación pictórica. Para tal afirmación, nos apoyaremos en la *razón poética* de María Zambrano, quien comprendió el dolor como una vía de revelación y como condición constituyente de lo humano.

Ante la tan visceral pintura de Oswaldo Guayasamín, el espectador se adentra en un contenido mundo de muy profunda intensidad emocional, al tiempo que se siente, íntimamente, azuzado por el cuestionamiento ético de una constante denuncia de la injusticia. Tanto lo emocional como lo ético se erigen en Guaysamín como simbólico baremo de la iniquidad. El artista ecuatoriano articula dicha injusticia a través del cuerpo humano y, particularmente, de las manos, la experiencia del dolor, el sufrimiento y la violencia social e histórica. Este artículo pretende analizar cómo son las manos, “de color de arcilla” (Neruda, 1980) —cuando no en el negro de los ojos vacíos sin pupila— constituyen el epicentro visual de la narratología guayasaminiana. Pues, son ellas no sólo el elemento que concentra la composición del movimiento de la figura, sino que, a un tiempo, transmiten al espectador la experiencia emocional contenida en su gesto, generando un espacio de deixis sobre la condición humana; de este modo: “La conciencia es el espectador de aquello que está sucediendo, aunque sea la explicación de un deseo”. (Zambrano, 1998)

Las manos, abiertas o cerradas, denuncian en abanico tanto lo estético como lo ético, subyugando en el espectador, de un lado, la reflexión sobre la naturaleza humana, y del otro, la reafirmación del fundamento original de su ecuatorianidad.

De la *razón poética* de ella y de la *razón pictórica* de él, se abre un diálogo entre la filosofía y la pintura. Mientras Zambrano propone con su *razón* una vía de conocimiento nacida de la entraña y del sufrimiento humano, Guayasamín, con la suya, inaugura un lenguaje pictórico en el que el dolor colectivo de los pueblos latinoamericanos se convierte en raíz estética y en testimonio histórico, y, así, “la pobreza y el sufrimiento de

su infancia se traducen en la representación de la injusticia y el dolor en sus cuadros, convirtiéndolo en un emblema de la Generación del 68”, (Castillo Solórzano, 2024) — pensemos, que Huacayñán, en quichua, significa “camino del llanto”.

Ambas razones: *poética* y *pictórica*, aunque de distinta naturaleza, confluyen en la convicción de que el dolor no es un simple accidente de la existencia, sino un principio revelador de lo humano. Con este artículo, nos proponemos mostrar dicha convergencia, al amparo de que pensamiento y pintura se entrelazan en torno a la revelación del sufrimiento y su transfiguración en arte.

2. DESARROLLO

2.1 Manos y corporalidad: el caso de *Huacayñán*

El realismo pictórico, precisa Oswaldo Guayasamín, es una manera de estar en el mundo que nos refiere un acentuado y sólido apego por las cosas y los hombres; se trata de un estar consciente del mundo. Y este aspecto resulta clave para inferir lo que Guayasamín entiende por realismo, en tanto él no se plantea el tema de la libertad, la cual sólo se esboza cuando hay algún obstáculo entre el pintor y su objeto. Para Guaysamín, la pintura es una cadena que ata gozosamente, y en donde el problema de la realidad se manifiesta como algo inexorable.

Si tomáramos como fondo la serie *Huacayñán* —camino del llanto—, ésta representa una etapa temprana en la que Guayasamín limita lo íntimo con la raigambre esencial de lo nacional. Para ello, le basta centrarse en la identidad ecuatoriana y en su sufrimiento. En *Huacayñán*, se nos da la consonancia del ser humano y su angustia, concomitantemente. De su vasta producción, las manos aparecen como signos de la acción cotidiana, del trabajo y de la resistencia frente a la opresión. La gestualidad se presenta comprimida, reminiscente del teatro tradicional en que los movimientos mínimos transmiten gran intensidad dramática. Así, los gestos manuales —abrir y cerrar las manos— delimitan la experiencia de aflicción y constituyen un vehículo de narración que permite al espectador percibir el dolor como fenómeno compartido. Nada queda en cuanto a lo afirmado al margen de su paleta cuando nos asevera: “Mi pintura es para herir, para arañar y golpear en el corazón de la gente. Para mostrar lo que el hombre hace en contra del hombre”.

En obras como *Manos de campesino* (1948) o *El trabajo del hombre* (1950), la estructura de las manos manifiesta el esfuerzo físico, la resistencia cultural y la evocación histórica. Una memoria transida de contenida aflicción a la espera del trazo pictórico que la libere. Una fugaz mirada de la fenomenología de la percepción aplicada a estas pinturas revela que el espectador no contempla, únicamente, un objeto, sino que experimenta la vivencia del actor representado y así:

El movimiento de reflexión iría más allá de su objetivo: nos transportaría de un mundo estanco y determinado a una conciencia sin fisuras, cuando el objeto percibido está animado de una vida secreta y que la percepción como unidad se deshace y se rehace sin cesar. (Merleau-Ponty; Mauriece, 1993)

Esa “conciencia sin fisuras” que expone Merleau-Ponty es la herida, el arañazo y el golpe que la pintura de Guaysamín muestra al hombre. Es la *razón pictórica* por la que el rasgo guayasaminiano da la transparente verdad para que la conciencia del espectador se muestre sin fisuras. Es en cierto sentido la representación pintada como una unidad integral, en donde la realidad humana se manifiesta de manera coherente y plena a la luz de los desgarramientos —“afectivos”, en palabras de Dámaso Alonso—, que ante las dimensiones de su paleta el espectador experimenta, “la ligazón entre el concepto (modificación del mundo espiritual) y su correspondencia fonética —pictórica—, (modificación del mundo físico). (Alonso, 1987)

Este acicate de armonía interior azuza los conflictos irresueltos que nos desgastan y fragmentan. La perspectiva de su pintura nos la da Guayasamín con la aceptación de un equilibrio sin fractura, para que no quepa la más mínima disonancia cognitiva, al tiempo que constituye un ideal de autenticidad, de integridad y de plenitud, situándonos en consonancia con nosotros mismos y el mundo que nos rodea.

El pensamiento absoluto no es más claro para mí que mi espíritu finito, porque es por medio de él que yo lo pienso. Estamos en el mundo, somos-del-mundo, eso es: unas cosas se dibujan, un individuo inmenso se afirma, cada existencia se comprende y comprende a las demás. (Merleau-Ponty; Mauriece, 1993)

El trazo de Guayasamín plasma la verdad del mundo en el que estamos. Su pintura es una pintura de carácter muy personal, en la que sienta las bases de una poética visual que se traduce en una narrativa de carácter simbólico. La expresión de una obra de arte, como la de una persona, es una creación individual. El arte pictórico en su perfección y en su belleza anhela una armonía de formas, mediante las cuales nos muestra una unidad de estilo y de pensamiento.

El pintor ecuatoriano se halla siempre en el zozobrante umbral de dos mundos —dos manos—: el de su propia sensibilidad, que la expone de radical manera ante su conmoción estética, y el de todas aquellas adversidades que la realidad le impone en el acto íntimo de su contemplación. No es tal contemplación pasiva: es un acto arriesgado, porque en ella la interioridad creadora se enfrenta a lo otro, a lo que, bruscamente, rompe desde fuera con evidencia de una verdad irresistible.

Este choque exige del artista un delicado equilibrio, no siempre fácil de sostener del todo, ni sucumbir ante él, dada la intensidad de su interior experiencia. Por otro lado, no se anula ante el peso de lo real. De esta manifiesta tensión surge lo que pudiéramos

calificar como el justo medio. Frente a quienes no son capaces de permanecer en ese punto intermedio, rehusándolo; Guayasamín, en concreto, se erige como paradigma de quien expone su sensibilidad al extremo, sin menoscabar la fuerza de lo contemplado ni difuminarla en vagos y consabidos equilibrios. De ahí que: “Disipación y recogimiento están inmersos en una oposición que permite la fórmula siguiente: quien ante la obra de arte se recoge se sumerge en ella”. (Benjamin, 2024)

En sus cuadros, la dureza de la realidad es palpable. Guayasamín nos proyecta una tan insopportable veracidad donde respiramos de su pintura: la injusticia, el sufrimiento y una violencia histórica y universal. A la vez Guayasamín no desaparece en esa realidad, su fortaleza interior de artista sostiene unas tan inquebrantables como poderosas imágenes, que nos exhiben la colisión de cuanto denuncian.

He ahí, donde creemos encontrar el “justo medio” de su equilibrio. No es la dislocación entre exceso y carencia, sino el estado tenso entre el confrontamiento de su sensibilidad como pintor y el vigor de una desbordante realidad. De ese embate, surge la obra como una forma de verdad estética: la expuesta sorpresa, que no es mero sobresalto, sino la adivinada revelación de lo real en su más descarnado testimonio. El aura de Walter Benjamin: “Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse. «Aproximar» las cosas hasta sí es para las masas actuales un deseo tan apasionado como el que representa su tendencia a intentar la superación de lo irrepetible de cualquier dato con su concreta reproductibilidad”. (Benjamin, 2024)

En este sentido, el arte de Guayasamín destapa su capacidad creadora de una verosimilitud tan extrema en la que no tienen cabida ni el frío cálculo, ni el simétrico balance. El espectador, al enfrentarse con sus lienzos, no siente que el pintor haya perdido el control de su sensibilidad ni que se haya rendido ante la realidad, sino que asiste a una lucha resuelta en un difícil equilibrio, donde la obra encarna, tanto la crudeza del mundo como la fuerza espiritual que logra sostenerla sin quebrarse. De esa lucha de contrarios, el resultado es el cuadro, cuya “aura” va más allá de lo representado como “manifestación irrepetible de una lejanía”. (Benjamin, 2024)

De allí que pueda decirse que Guayasamín no rehúye el choque de las fuerzas, sino que lo convierte en principio generador de su estética: la verdad emerge no en la armonía serena, sino en la tensión insostenible que, paradójicamente, la obra logra aguantar: “Aquí están consignadas las miserias, las injusticias que Guayasamín encuentra en ese camino que es el de casi todos los hombres”. (Camón Aznar, 1973)

Nos encontramos ante la representación del dolor, cuya función ética nos señala, a un tiempo, la injusticia, la violencia y la opresión. Su representación se nos manifiesta como un signo revelador de fracturas morales de la convivencia humana. No es, aquí,

el dolor la expresión única de una individual experiencia, confinada al espacio de lo íntimo, antes bien, es un dilatado ámbito que adquiere un valor universal compartido, en tanto su contenido trazo denuncia aquello que vulnera frente al espectador la dignidad de las personas. Su implícito rasgo nos señala, de manera implacable, la existencia de las ya mencionadas injusticia, violencia y opresión.

En primer lugar, aquello de cuanto contiene en su tácito gesto es el dolor expandido como memoria viva del agravio. Como si las manos estuvieran allí donde alguien sufre, indebidamente, y emergieran como conciencia de que el orden social ha fallado, de que se ha quebrado el equilibrio entre lo que corresponde por derecho y lo que se otorga en la práctica.

En un segundo lugar, constituye el testimonio evidente de la violencia, puesto que el sufrimiento humano se convierte en la huella visible de la agresión, ya sea física, psicológica o simbólica.

Guayasamín otorga a su arte autenticidad, cuyos límites no quedan reducidos a su mera forma, constreñida ésta en la disposición de sus líneas, de sus proporciones o sus colores. Bien es cierto que la forma constituye el soporte material y visible de la pintura; pero, no basta por sí sola para explicar aquello que conmueve al espectador. Es necesario reconocer en el lienzo aquello que Guayasamín concibe como un principio superior a la pura configuración externa: la esencia de la mirada, porque: "Los artistas y los escritores cobran una conciencia colectiva, una totalización de los sentimientos y de las reflexiones frente a la persistencia de las causas de la tragedia". (Adoum, 1998)

Esta exigida mirada, en su contexto pictórico, no se reduce al acto fisiológico de ver, en cambio, representa la capacidad espiritual de contemplar el mundo, el dolor de ese mundo; por tanto, lo sensible se transforma en défictico significado. Es en la mirada del espectador donde se contiene la expresión del espíritu guayasaminiano, y es ahí donde el espíritu mismo impregna de sentido la naturaleza representada.

Así, cuando el artista ecuatoriano contempla un paisaje, un rostro o un gesto — pensemos en las manos— lo que transfiere a su obra no es la mera copia de lo que perciben sus ojos, sino la revelación de aquello que su interior reconoce como esencial y trascendente a la espera de la reciprocidad de un otro expectante.

La belleza artística de Oswaldo Guayasamín revela en envolvente expresión íntima, aquello que escapa de lo simplemente físico. Su arte se convierte en mediación zambraniana, "entre las fuerzas que constituyen al individuo, entre los planos del ser y la realidad, de la vida y de la razón", (Zambrano, 2007) entre la figura representada y su dolor develado, y así, lo natural deja de ser apariencia inerte y se trasmuta en evidencia viva. La obra de arte, al acoger la mirada del artista, nos permite a los espectadores compartir una afligida visión espiritual, que, sin el lenguaje estético,

permanecería inaccesible. No de otra forma, consideramos que la belleza de una obra de arte radica en la capacidad de mostrar algo más que la forma. Quepa pensar que en esa dimensión invisible que no se puede medir, ni muchísimo menos delimitar — pónganse puertas al dilatado campo del dolor—; pero, aun así, éste se percibe con claridad: la huella del espíritu en el mundo sensible, se hace ahora visible, casi, íntimamente, palpable por la mirada creadora de Guayasamín: “La raíz de mi lenguaje pictórico”. (Oswaldo Guaysamín, 1976)

Finalmente, las manos revelan la opresión en tanto señalan a quienes son reducidos a la condición de objeto, privados de voz y sometidos, histórica y universalmente, al poder de otros. De esta manera, la representación de las manos cumple una función ética que trasciende el mero registro emocional: se erigen en un cuadro narrado que obliga a mirar de frente las fallas de la humanidad y que nos interpela a responder. No se trata sólo de compadecer, sino de comprender la presencia del dolor en la esfera pictórica, al tiempo que nos exige una transformación en nuestros pensamientos y en nuestras prácticas colectivas. Las manos como dolor son la exigente deixis de su “aura”: “La aridez de la forma manual establece un contraste simbólico entre avaricia y necesidad, funcionando como un juicio moral visual”. (Pazmiño, 2006)

2.2 El dolor humano como *raíz de mi lenguaje pictórico*

El arte, en su más hondo sentido, nace allí donde la palabra se interrumpe y donde la experiencia humana busca el ancho venero para manifestarse más allá de lo decible. Entre las radicales destrezas que constituyen al ser humano, el dolor ocupa un prístino lugar. Si de un lado nos desnuda de ficciones, del otro nos enfrenta con la individual fragilidad de cada cual, devolviéndonos a la verdad primera de nuestra inicial condición.

En este sentido, la afirmación de Guayasamín —“el dolor humano es la raíz de mi lenguaje pictórico”— significa que la creación del pintor ecuatoriano surge de esa vivencia llevada al límite, que tanto hiere en cuanto abre un espacio de revelación, “su carácter testificador”. (Gil Tovar, 1960)

La *razón pictórica* de Guayasamín nos retrotrae a la *razón poética* en la que María Zambrano al reflexionar sobre la vida y el pensamiento, a modo de espejo, señala que el dolor tiene una condición paradójica, pues, este destruye al tiempo mismo en que esclarece. Así, en *Claros del bosque*, la filósofa escribe que “el dolor es la prueba de la verdad, la raíz de toda revelación”. (Zambrano, 1977)

Esta afirmación ilumina el vínculo entre sufrimiento y creación: el dolor, lejos de reducirse a una carga pasiva, puede convertirse en el principio germinador de una obra que busca decir lo que la palabra ordinaria no alcanza. Allí, donde Guayasamín nos da su pincelada reveladora.

El lenguaje pictórico, al hundirse en esencia, no representa al dolor como objeto, sino que lo transforma en enseñanza estética. De ahí que cada violento trazo con su tensión cromática se disponga en darnos aquello que, de no ser así, permanecería oculto. La pintura se convierte en lo que Zambrano llamaría *razón poética*: “Una forma de conocimiento que no se satisface con conceptos, sino que aspira a mostrar la verdad en su dimensión sensible y viva”. (Zambrano, 1989)

Así, el dolor humano contenido en las guayasaminianas manos pintadas, no es sólo una recurrente temática, sino su originario impulso creador. Dicha temática le obliga a inventar un lenguaje capaz de traducir el desgarro en imágenes, dando a cada lienzo el poder deíctico de un signo, de una herida que transfigura la individual memoria, en la particular resistencia de un señalamiento propio e íntimo.

En este sentido, la pintura que tiene su original impulso en el dolor ajeno comparte con la filosofía zambraniana una común tarea: la de alumbrar sentido allí donde todo nos parece negado. La afirmación, *el dolor humano como raíz de mi lenguaje pictórico*, no supone en Oswaldo Guayasamín tanto la fijación morbosa del sufrimiento, como una apuesta por su transfiguración. Zambrano nos recuerda que *del dolor nace lo humano*. De este modo tanto la *razón poética* como la *razón pictórica* confluyen; y, es en esa unión donde el arte encuentra su origen más prístinamente fecundo. De tal manera que es entonces cuando la pintura se vuelve, no en un mero espejo de la herida, sino en un claro abierto en el bosque oscuro de cada individual existencia, donde el dolor se hace memoria compartida y transparente posibilidad de luz.

El dolor es una experiencia límite. El dolor, sea cual fuere, interrumpe el fluir cotidiano; rompe la continuidad de la vida y nos devuelve a la radical evidencia de nuestra frágil vulnerabilidad. Como señala María Zambrano, “el dolor es la raíz de toda revelación” porque al atravesarlo el ser humano queda despojado de máscaras y se enfrenta a lo esencial “siendo lo fundado el tiempo establecido por la memoria o por la conciencia”. (Balza, 2024)

Lejos de ser un accidente periférico, el dolor se modifica en un umbral hacia la verdad. Desde esta perspectiva, el lenguaje pictórico hunde sus raíces en esa experiencia. No se trata de representar un dolor anecdótico, sino de asumirlo como fundamento ontológico de la condición humana. La pintura, en este caso, se convierte en un espacio de testimonio, donde la herida personal se enlaza con la memoria colectiva y adquiere resonancia universal.

2.3 La transfiguración estética del sufrimiento

Zambrano no concibe el dolor como un fin en sí mismo, sino como germen de un proceso de transfiguración. En *Filosofía y poesía* escribe que “la poesía nace allí donde

el dolor encuentra su voz". Esta idea ilumina la dimensión creadora de la experiencia dolorosa: cuando es asumida, puede convertirse en fuerza generadora de sentido. Por otro lado, la pintura, al acoger esta raíz, no reproduce el sufrimiento de manera literal, más bien, lo transforma en color, en límite y en textura. Podemos observar en Guayasamín que su trazo encarna una determinada tensión interna, y en el contraste es en donde se plasma el desgarramiento, tanto es así, que el vacío en la composición sugiere la ausencia. A lo largo de la historia, surgen distintos ejemplos en los que el arte se erige en memoria determinada de la herida, pero, también, a un tiempo, en su contenida transfiguración estética: Las pinturas negras de Goya —*La romería de San Isidro*—, o *La procesión*, de Solana.

2.4 Dolor y razón poética

Uno de los conceptos fundamentales de Zambrano es el de "razón poética", entendida como un modo de conocimiento que integra razón y sensibilidad, pensamiento y vida. Frente a la razón instrumental, la razón poética surge de la entraña y busca expresar la verdad en su complejidad irreductible. En este sentido, el dolor, como vivencia límite, se vuelve en terreno propicio para la emergencia de esta razón.

En Guayasamín, su lenguaje pictórico se nutre de esa dinámica: no busca describir ni ilustrar, sino abrir un claro de sentido en el que la experiencia dolorosa pueda mostrarse en su hondura. La huella guayasaminiana se torna en ejercicio de *razón pictórica*, su trazo en una forma de pensar con los colores, de filosofar con las formas, y, de poetizar con las texturas.

Oswaldo Guayasamín da rienda suelta en su obra a un lenguaje pictórico, el cual trasciende a la descripción de un espacio, donde la experiencia humana se manifiesta con voz y presencia sobre filo deíctico del sufrimiento.

Se trata de un claro abierto, incluso de la incuestionable representación de lo que sólo, pictóricamente, puede darse; tales lienzos quedan en medio de la opacidad de lo indecible: allí donde el dolor histórico se hace historia social y existencial y encuentra en su carácter la resonancia expresiva y densa de su denuncia. En este sentido, la pintura de Guayasamín puede comprenderse como un ejercicio de *razón poética*. —Afán de respuesta, diríamos—.

La obra de Guayasamín convierte el arte en un visceral modo de filosofar: a través del color, la forma y la textura, el autor ecuatoriano expresa su propia fragilidad y exhibe la resistencia ajena, transformando la pintura en un lenguaje que revela el dolor, la memoria y la dignidad más allá de los cohibidos rasgos de su paleta.

2.5 El linaje del dolor en la historia del arte

Pintores inspiradores para Guayasamín como Goya y sus descarnados espasmos; Van Gogh, con la intensidad encerrada en su trazo; Solana con su amargo padecimiento, o Frida Kahlo, con la exposición de su dolor corporal, han mostrado cómo la pintura se transforma en testimonio y transfiguración del sufrimiento humano.

En algunas de sus declaraciones la obra de Guayasamín, a modo de diálogo, nos exhibe la congoja de su trazo frente a la de Goya, Van Gogh, Solana o Kahlo, para dar a su aflicción un manifiesto principio creador. A la vista de su pintura, esta no ofrece ni consuelo ni evasión. Su aura confiere una verdad correspondida donde el sufrimiento se reconoce como esencia universal de lo humano.

La pintura, en este horizonte, no es ornamento ni refugio, sino un ámbito de memoria y de denuncia, un claro para el que la hondura del padecimiento se hace visible, y donde la contemplación se reduce en participación.

2.6 La razón poética como conocimiento nacido del dolor

María Zambrano, en *Filosofía y poesía* (1939), planteó que la razón abstracta, propia de la tradición occidental, resulta insuficiente para dar cuenta de la complejidad de la vida.

Para Zambrano, la *razón poética* nace de la experiencia del dolor, a cuyo conocimiento se integran la sensibilidad, las emociones y el pensamiento. Por lo tanto, no cabe ni la dominación ni explicación alguna; sí aquello que mediante metáforas e imágenes excede al campo de la lógica. De tal modo que, frente a la razón al uso, proporcionaría un pensamiento que, encarnado y hospitalario, acogería lo inestable para alumbrar el profundo sentido de la existencia.

2.7 El lenguaje pictórico de *Huacayñán*

En 1946, Oswaldo Guayasamín presentó en Quito su primera gran serie, *Huacayñán*, compuesta por 103 obras (óleos, dibujos, acuarelas). En ellas retrató la condición de los pueblos indígenas y mestizos andinos, marcados por la explotación, la pobreza y la exclusión social. Su título, que en quichua significa “camino del llanto”, ya anuncia que el eje de la serie es el dolor humano convertido en principio estético.

El tan puro como expresivo lenguaje de la paleta de Guayasamín de deformadas formas e intensos colores, no embellece el trágico dolor que nos muestra, sino que revela una absoluta verdad genérica. En el enfrentado diálogo con la *razón poética* de María Zambrano, muda el dolor en memoria colectiva e identidad, al tiempo que transforma el individual dolor de sus figuras en signo universal del siempre subyugado hombre oprimido.

Esto se advierte con claridad en la serie *La edad de la ira* (1960-1989), quizá la obra más emblemática de Guayasamín, como fondo representativo de este artículo, donde las manos en sus más amplias calificaciones nos dan *razón pictórica* de grito o de súplica. No olvidemos que: “El grito no es compatible con la belleza” (Schopenhauer, 2010).

Por otro lado, y en contraste en la siguiente serie *La ternura* (1988-1999), no nos aleja de la tragedia, y, si bien la dureza del sufrimiento se suaviza, de igual manera, vierte su sumidero de dolor en una vertiente, que si íntima abraza una visión que, esperanzadoramente, la hace más humanista.

Guayasamín da al dolor una dimensión estética, cuya presencia transforma cada rostro expuesto, que, si por un lado la crispación y abatimiento representados son individual testimonio, su indicación es barrunto de identidad colectiva, en donde la tragedia que a todos nos concierne ni de lejos queda diluida. Pues: “Todo esfuerzo hacia el conocimiento parece, por esencia, condenado a quedar insatisfecho eternamente”. (Nietzsche, 1967)

2.8 Dolor, revelación y memoria

La convergencia entre Zambrano y Guayasamín se encuentra en la concepción del dolor como raíz reveladora. Ambos entienden que el sufrimiento no es un residuo marginal de la vida ni un obstáculo que deba ocultarse o superarse; antes bien, un ámbito privilegiado donde se manifiesta la verdad más profunda de la existencia.

Verdad y memoria, quizá por aquello de que somos lo que recordamos, para Zambrano y Guayasamín son fuentes de sufrimiento. Ella nos lo expresa con la palabra *poética*. Él, con la imagen *pictórica*.

Ambos revelan la transida herida sin disimularla, transformándola en un testimonio universal y en lenguaje comunicado que rescata lo que de silencio halle, “tal vez a la espera de que el dolor pase” (Mejía, 2022).

2.9 Una poética del sufrimiento compartido

La *razón poética* abre la posibilidad de pensar desde la herida y de otorgarle un sentido. *Huacayñán* es la realización pictórica de esta poética. Para Guayasamín identificar el dolor es otorgarle marchamo de resistencia. Si Zambrano nos lo da como verdad de lo humano, Guayasamín plasma esa misma verdad en los rostros de los campesinos indígenas a la espera de que su arte recupere su dignidad.

Sitúa la *razón poética* de pensar desde la propia desgarradura y establece un concebido enfoque. María Zambrano reconoce en el dolor una revelación dada, que frente a la razón instrumental busca neutralizar el sufrimiento para relegarlo al ámbito

de lo inefable. “Apego a lo «real», exaltación de lo táctil, de lo sensible, del sentimiento, de tal forma que aparece como imposible una actitud puramente teórica, desinteresada, una «mirada» que no modifique el modo de vida de quien contempla” (Sánchez Orantos, 2023). La herida ya no es un lugar, sino que se convierte en el ostugo originario del pensar y del decir poético. En esta clave, el sufrimiento deja de ser, únicamente, privación o frontera y se transforma en acceso: acceso de una verdad que reclama un marco metafórico, ya sea símbolo, imagen o palabra, la cual no puede alcanzarse por los veneros de la lógica discursiva.

El horizonte abierto a la lectura que representa la serie *Huacayñán* es, junto a otros pintores como Eduardo Kigman y Bolívar Mena, la auténtica realización de la *razón poética*. En ella, el dolor no es un fatal destino ineluctable, más bien, sería el itinerario en donde se dispusiera la identidad y la resistencia. Las huellas plásticas de la pintura guayasaminiana son expresiones que denuncian cada lacerado cuerpo, cada agrietada mano o cada inconfundible espantada mirada cargada de desamparo. De ahí, que lo humano se reconozca en la comunión del declarado sufrimiento compartido, pues: “El hombre es el ser que padece su propia trascendencia”. (Zambrano, 1998)

Encontramos en el diálogo de ambos, dos propuestas definidas. De un lado, aquella en la que Zambrano propone que el dolor funda la verdad de lo humano —así, nos lo indica en su obra *Claros del bosque*, en la cual sostiene que el dolor abre el acceso a cuanto consideramos sagrado e, igualmente, imaginamos oculto—. Por otro lado, Guayasamín averigua esa misma verdad en los rostros de campesinos, indígenas y obreros. Donde la filósofa elabora una poética del pensar para darnos lo indecible, el pintor declara una poética de la figura, para descubrir lo oculto. Los retratados son seres atravesados por la centenaria dureza andina, no ya como muestra de una denuncia social, mejor dicho, con ello, la afirmación de la dignidad destapada. Cada rostro que desde el lienzo mira al espectador es un rostro anclado en la resistencia del olvido, que reclama la memoria y avisa una imputación universal.

El diálogo pretendido abarca palabra e imagen y ambas convergen; juntas reconocen en el sufrimiento no tanto el final como el comienzo de un saber y de una identidad. La *razón poética* en Zambrano, como la *razón pictórica* en Guayasamín alegan que el dolor, cuando se acoge y se expresa, se altera en fundamento de comunidad y en fuerza de reciedumbre.

2.10 Visión interdisciplinaria a la luz del siglo XXI: *De la razón poética a la razón pictórica*

El estudio *De la razón poética a la razón pictórica* invita a un diálogo comparativo, toda vez que ambas concepciones coinciden en un posible diálogo entre la filosofía de María Zambrano y la pintura de Oswaldo Guayasamín. Cabe pensar que en este primer cuarto del siglo XXI cupiera la visión interdisciplinaria que conjugara disciplinas tales como la filosofía, la antropología, la estética, los estudios decoloniales y de género, en la búsqueda de una lectura contemporánea del dolor humano como raíz de conocimiento y de creación.

La razón poética y la razón pictórica se articulan como un espejo epistemológico alternativo frente a las nociones de materialistas del actual pensamiento. En el marco de la filosofía actual, autores como Martha Nussbaum sostienen que las emociones “no son irracionales, sino juicios de valor que expresan lo que más nos importa” (Nussbaum, 2001)

Así, la pintura de Guayasamín —desde su gesto expresionista— se aproxima a una ética del sufrimiento, donde la imagen se convierte en mediación de la conciencia moral. Del mismo modo, (Han, 2012) advierte que la “sociedad de la transparencia” ha despojado al dolor de su dignidad simbólica; el arte de Guayasamín, por contraste, recupera la opacidad necesaria para que el sufrimiento recobre sentido. La filosofía zambraniana, al entender el dolor como testimonio; “el dolor es la raíz de toda revelación”, (Zambrano, 1977) se enlaza con la denuncia ética que subyace en la obra pictórica del artista ecuatoriano.

Desde la antropología cultural y los estudios decoloniales, el “camino del llanto” (*Huacayñán*) de Guayasamín puede interpretarse como archivo visual de la memoria colectiva latinoamericana. En palabras de Aníbal Quijano la modernidad occidental ha impuesto una “colonialidad del poder” (Quijano, 2000) que margina otras epistemologías; frente a ello, la pintura de Guayasamín representa una de esas otras formas de conocimiento, una noción del dolor que da voz a los cuerpos humillados. Walter Mignolo complementa esta idea al afirmar que “pensar desde la herida colonial” (Mignolo, 2011) implica transformar el sufrimiento histórico en posibilidad de creación; es, precisamente, lo que Guayasamín logra al convertir la violencia social en belleza ética.

En el actual marco tecnológico del siglo XXI, la obra de Guayasamín adquiere un muy novísimo sentido frente a la saturación icónica y la inesperada adquisición de insólitos rasgos de violencia. José Luis Brea (2010) afirma que la fragmentada cultura digital tiende a sustituir la destreza estética por la inmediatez de un consumo visual. De ahí que toda banalización del dolor ajeno sea en Guayasamín materia pictórica de tan

vehemente como vigoroso trazo erigido en resistencia percibida. En la misma línea de lo manifestado con anterioridad se sitúa Boris Groys (2025), para quien el arte contemporáneo debería ser reducto de preservación auténtica frente a la repetitiva reproducción de infinitas imágenes. He ahí, en donde Guayasamín ofrece una visión de intensa lectura, cuya presencia desafía la desmaterialización digital del arte, tanto en cuanto, como conocedor del hombre pinta toda herida humana.

Carol Gilligan (1982), propone que la ética del cuidado se consolida en la medida en que se es capaz de responder al otro con un prurito de empatía; el mismo hilo con el que la *razón poética* zambraniana integra la emoción y el pensamiento, anticipándonos un conocimiento de la cuita y de la vulnerabilidad. La misma lectura nos ofrece Guayasamín en *La ternura*, compuesta entre 1988 y 1999, al situar a modo de visceral y encarnada resistencia la maternidad simbólica frente a la violencia sistémica. Asimismo, Joan Tronto define el cuidado como “actividad que sostiene la vida y preserva el mundo común” (Tronto, 1993); desde cuya óptica, la ternura guayasaminiana es la respuesta estética ante tanto sufrimiento humano, vinculando de muy idéntica manera arte, ética y justicia social.

La obra entre ambos autores sugiere una lectura interdisciplinaria, toda vez que la pintura de Guayasamín y el pensamiento de Zambrano se proyectan en un marco que abarca de un lado la memoria y del otro la denuncia. Ambas visiones, la filosófica y la pictórica, anticipan debates centrales del siglo XXI: el valor ético del arte, la reparación de la afectividad, la dignidad de los más vulnerables y la vital memoria de los siempre oprimidos.

Esta época asombrada por la inmediatez de lo superficial, con su carga de tecnología deshumanizada, contiene el diálogo entre María Zambrano y Oswaldo Guayasamín y con él, ella nos recuerda: que “*La pintura no es reflejo, sino presencia; no retrata la vida, la despierta.*”

3. CONCLUSIONES

Afirmar que *el dolor humano es la raíz de mi lenguaje pictórico* significa reconocer que la creación artística no surge de la comodidad ni del equilibrio, sino de la experiencia límite que desnuda y revela. En el pensamiento de María Zambrano, el dolor no es mero padecimiento, sino el umbral de toda revelación. En la pintura, este umbral se traduce en color, forma y composición, en un lenguaje capaz de hacer visible lo que se resiste a ser dicho.

En la obra de ambos, el dolor es asumido como raíz, no tanto a modo de clausura, sino al contrario, de apertura, hacia la memoria, hacia la verdad y hacia la posibilidad de un halo declarado. La pintura sugerida desde el fondo de la herida se convierte en acto

de firmeza, en declaración de su *razón pictórica*. La palabra inspirada como ejercicio que significa la fragilidad humana se reconcilia en *razón poética*. A fin de cuentas, aquello que divulga cada obra —pintura o palabra— no es reflejo de una queja, sino la capacidad del arte para transformar la herida en revelación y en conocimiento.

La comparación entre la *razón poética* de María Zambrano, y *razón pictórica* de Oswaldo Guayasamín nos permite afirmar que, tanto el pensamiento filosófico como el lenguaje pictórico, plasman el dolor humano como fuente de publicación y de creación.

En ambos casos, el sufrimiento se convierte en principio estético de un arte rememorativo y digno. Por eso, la filosofía de Zambrano y la pintura de Guayasamín coinciden en comprender el arte como un espacio donde el desgarro humano se conmuta en palabra o en imagen de un compartido conocimiento.

En este sentido, *Huacayñán* puede leerse como una composición pictórica de la *razón poética*. El fijado camino del llanto, que, al ser recorrido, se convierte en venero de testimonio, en principio de un lenguaje que trasciende lo individual, para hablarnos de la universalidad del ser humano.

La *razón pictórica* de Guayasamín busca una *razón poética* que sitúe al espectador ante la dolorosa punzada que lo comprometa. Esta razón no impone una narrativa definitiva, y, muchísimo menos nos ofrece una explicación convincente, más bien, abre el espacio de una interpelación identitaria del sufrimiento.

Su pintura no agota el sentido de la angustia, “y así, será como un instante vivo, viviente de tiempo entre dos sueños: aquel del que nace y el otro, el de la tenaz voluntad de figurar, de figurarse por todos los tiempos, pasando a través de ellos”, de (Zambrano, 1991) sino que nos la da desnuda, para ser alcanzada en la arriesgada mirada de cada uno de nosotros. En cada composición no se nos da un dictado, mejor aún, una invocación, porque las afligidas miradas, las estremecidas manos y los abatidos cuerpos retorcidos son umbral de lo ajeno y remembranza de lo propio.

Guayasamín se erige en notario de su siglo —quizá, de todos los siglos— y deposita en la sensibilidad del otro la tarea de completar el sentido. Su dolor narrado, más que pintado, es un universal discurso ilustrativo. Denuncia que espera ser escuchada. Y, es en esa espera donde se revela el poder de su trazo. Cada cuadro es un interlocutor que desafía al espectador a reconocer en él algo de sí mismo y de su propio tiempo, y, de todos los tiempos.

La relación entre Oswaldo Guayasamín y María Zambrano se articula, en este texto, como una convergencia profunda entre filosofía y pintura, entre la *razón poética* y la *razón pictórica*, en torno a un mismo núcleo generador: el dolor humano como fuente de revelación y conocimiento.

Así, la *razón poética* zambraniana y la *razón pictórica* guayasaminiana se encuentran en su común aspiración a transfigurar el sufrimiento en conocimiento sensible. La postura de Zambrano con su visión filosófica dignifica la fragilidad humana mediante la advertencia de su pensamiento. La pintura de Guayasamín, esa misma lasitud, la trata con la encarnada imagen del sufrimiento. Ambos no se limitan con sus obras a darnos los bordes del dolor, sino que la palabra de ella y el trazo de él, evidéncialo al rescatarlo de su silencio y volverlo signo de esperanza.

No es, por lo tanto, una simple analogía, acaso el interior diálogo de su correspondencia. Mientras Guayasamín piensa con los colores, Zambrano siente con las palabras. Y, ambos se erigen en mediación entre lo que se ve y lo que no se ve, entre la individual herida y la universal memoria.

En suma, y de ahí, este estudio, Guayasamín y Zambrano, coinciden por distintos caminos al afirmar que el dolor hace brotar la verdad del ser humano. El encuentro de ambos contiene una simbología que configura una estética de la compasión y una ética del conocimiento sensible. Su filosofía y su pintura son una invitación a mirar el sufrimiento, siempre ajeno no como una derrota, más bien, como la revelación del sentido más profundo de la existencia humana.

OBRAS CITADAS

Adoum, J. E. (1998). *Guayasamín: El hombre – la obra – la crítica*. DA Verlag Das Andere.

Alonso, D. (1987). *Poesía española*. Editorial Gredos.

Balza, I. (2024). Algunos tiempos de Zambrano: gracia y melancolía. *Bajo Palabra*, 37.

Benjamin, W. (2024). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Abada.

Camón Aznar, J. (1973). *Guayasamín*. Polígrafa.

Castillo Solórzano, J. F. (2024). *Expresionismo y construcción de identidad: aproximación a la obra de Oswaldo Guayasamín* [Tesis o documento académico]. Universidad Central del Ecuador, Repositorio Institucional.

Gil Tovar, F. (1960). En torno a Guayasamín. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 3, 539–541.

Han, B.-C. (2012). *La sociedad de la transparencia*. Herder.

Mejía, L. G. C. (2022). Ira, indignación y esperanza: una mirada sobre la pintura de Oswaldo Guayasamín. *Revista*, [Dialnet].

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta.

Mignolo, W. (2011). *The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press.

Neruda, P. (1980). Alturas de Macchu Picchu, en *Canto general*. En *Obras escogidas* (p. 268). Aguilar.

Nietzsche, F. (1967). *El origen de la tragedia* (Vol. V). Aguilar.

Nussbaum, M. C. (2001). *Upheavals of thought: The intelligence of emotions*. Cambridge University Press.

RTVE. (1976, 27 de abril). *Oswaldo Guayasamín, A fondo* [Programa de televisión].

Pazmiño, R. (2006). El simbolismo de las manos en la pintura de Guayasamín. *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, 43(2), 115-130.

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO.

Sánchez Orantos, A. (2023). María Zambrano y el saber humanístico que debe acompañar siempre a la filosofía. *MisCELánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 81, 158-159.

Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación*. Gredos.

Tronto, J. C. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.

Zambrano, M. (1977). *Claros del bosque*. Seix Barral.

Zambrano, M. (1989). *Delirio y destino*. Siruela.

Zambrano, M. (1991). *Algunos lugares de la pintura*. Acanto.

Zambrano, M. (1998). *El sueño creador*. Club Internacional del Libro.

Zambrano, M. (2007). *Filosofía y educación* (Á. Casado & J. S.-G., Eds.). Ágora.