

IMAGEN DE LA PATRIA
Reflexiones sobre el Derecho a partir de un mural

IMAGE OF THE HOMELAND
Reflections on Law from a Mural

IMAGEM DA PÁTRIA
Reflexões sobre o direito a partir de um mural

Alejandro Raúl Mogrovejo*

Recibido: 25/VI/2023
Aceptado: 28/XI/2023

Resumen

Este artículo analiza el recurso pictórico denominado *Imagen de la Patria*, del maestro Oswaldo Guayasamín, como instrumento para la enseñanza del Derecho; para posteriormente limitar el problema de investigación al análisis de las categorías relativas al pluralismo jurídico y a los derechos humanos, entre otros aspectos de interés jurídico. En este sentido, se plantea como objetivo analizar las realidades manifestadas en el mural desde su relación con esta rama del conocimiento. Para ello, se parte de la revisión crítica de diferentes fuentes documentales sobre el objeto de estudio y se aborda el examen de las relaciones entre el Derecho y el arte.

Palabras clave: Derechos humanos; Pluralismo jurídico; Interculturalidad; Dignidad; Derecho a la verdad; Derechos colectivos

Abstract

This paper analyzes the pictorial resource called *Imagen de la patria* by the master Oswaldo Guayasamín as an instrument for the teaching of Law, to later limit the research problem to the analysis of categories related to legal pluralism and human rights, among other aspects of legal interest. In this sense, the objective is to analyze the realities

manifested in the mural from its relationship with this branch of knowledge. To this end, I make a critical review of different documentary sources on the topic, and examine the relations between Law and the art.

Keywords: Human rights; Legal pluralism; Interculturality; Dignity; Right to the truth; Collective rights

Resumo

Este trabalho analisa o recurso pictórico denominado *Imagem da Pátria*, do mestre Oswaldo Guayasamín, como instrumento para o ensino do Direito; para posteriormente limitar o problema da pesquisa à análise das categorias relativas ao pluralismo jurídico e aos direitos humanos, entre outros aspectos de interesse jurídico. Nesse sentido, se plasma como objetivo analisar as realidades manifestadas no mural desde sua relação com este ramo do conhecimento. Para isso, se parte da revisão crítica de diferentes fontes documentais sobre o objeto de estudo, e se aborda o exame das relações entre o Direito e a arte.

Palavras-chave: Direitos humanos; Pluralismo jurídico; Interculturalidade; Dignidade; Direito à verdade; Direitos coletivos

* Abogado y licenciado en Ciencias Políticas y Sociales, por la Universidad de Cuenca, Ecuador; especialista superior en Derecho Procesal General, por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; máster en Derecho Constitucional con mención en Derecho Procesal Constitucional, por la Universidad Católica de Cuenca, Ecuador; doctorando en Derecho Constitucional en la Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Correo electrónico: ab.alejandror@hotmail.es. ORCID: 0000-0001-5934-7947

Cómo citar este artículo: Mogrovejo, Alejandro Raúl. 2024. "Imagen de la patria. Reflexiones sobre el Derecho a partir de un mural". Revista de estudios jurídicos Cálamo n.o 20: 120-128.

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En el presente estudio se analiza la expresión pictórica como mecanismo didáctico para el aprendizaje del Derecho. A partir de las diferentes urnas del mural denominado *Imagen de la Patria*¹, del maestro ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, se pretende evidenciar las distintas relaciones existentes entre esta rama del conocimiento y el arte, con la finalidad de configurar una mirada crítica en torno a las principales cuestiones jurídicas que desarrolla la obra del artista, todo esto desde la reflexión práctica acerca de la importancia social del Derecho y su capacidad de fomentar un sistema de premisas en las personas.

Se sitúa el problema de investigación en lo referente al estudio de las diversas formas de expresión del Derecho incorporadas en *Imagen de la patria* a partir de las tesis planteadas por Roland Barthes sobre la relación entre los distintos relatos materiales e inmateriales y sus aspectos significantes, las ideas de Elizabeth Jelin relativas a las categorías teóricas críticas de la memoria y el Derecho –que van más allá del positivismo tradicional jurídico–, y el modelo estratificado de análisis propuesto por Umberto Eco. El mural se sitúa como referente casuístico para el conocimiento de las categorías relativas al pluralismo jurídico y los derechos humanos, entre otros aspectos de interés jurídico considerados claves dentro del presente ejercicio de valoración crítica, con el fin de lograr un mejor conocimiento de los mismos a través de las fuentes de conocimiento seleccionadas.

Así, se intenta un alejamiento de una interpretación convencional, para realizar un análisis semiológico, que desde la fusión de los modelos de análisis propuestos por los autores señalados, la composición que realiza el artista y las categorías del Derecho, la Historia y el arte, revele el problema del tratamiento concedido a la centralidad de los derechos, la dignidad de la existencia humana y la necesidad de actualizar la memoria colectiva como instrumento de justicia. Partiendo del storytelling, como una técnica que en palabras de (Salmón 2019) constituye una herramienta de visualización del conocimiento, transitamos a través del trasfondo jurídico del hecho narrado a partir del relato propio y personal de la narración artística e histórica. Desde esta perspectiva, la cuestión que nos interesa puede ser sintetizada en la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son los principales recursos de interacción pictórica, utilizados por el artista dentro del mural *Imagen de la Patria*, que permiten graficar un contenido jurídico y relacionarlo con el arte, en contraposición a la enseñanza tradicional del Derecho? Esto posibilitará usar un enfoque complementario en la enseñanza y aprendizaje del Derecho.

A partir de la recopilación de información sobre la cuestión a estudiar, se contrasta y obtienen datos, con el objetivo de integrarlos en un análisis exhaustivo sobre su naturaleza, sus causas y conexiones; Esto, con la finalidad de reconocer el extraordinario peso que la obra de Guayasamín concede a los derechos humanos como protagonistas de la Historia.

IMAGEN DE LA PATRIA COMO RECURSO PARA EL ANÁLISIS DEL DERECHO

Antes de entrar al estudio de la relación entre el Derecho y el mural *Imagen de la Patria*, es necesario destacar que lo primero que capta la atención de quien lo observa, son los 360 metros cuadrados de esta elaboración artística que, a través de la técnica pictórica conocida como expresionismo, anula el formalismo

secuencial del relato y exterioriza una epistemología jurídica de la dominación colonial, el pluralismo, el indigenismo y los derechos humanos, a través de los acontecimientos suscitados en ciento cincuenta años de la República del Ecuador, seleccionados desde la ideología humanista del artista. Ante la necesidad de

¹ El mural está situado, desde el 10 de agosto de 1988, en el salón plenario Nela Martínez, de la Asamblea Nacional del Ecuador.

responder a la realidad del presente y del pasado del país, la dimensión de la obra tiene como objetivo generar una ilusión de grandeza en el espectador, que en momentos puede sentirse apabullado por los retratos en color amarillo de los rostros que participaron en los procesos de independencia y libertarios: Daquilema y Píntag, Rosa Zárate (a quien el autor denomina flor decapitada)², Manuela Cañizares, Dolores Cacuangó, Manuela Sáenz, Fernando Daquilema, Eugenio Espejo, Juan Montalvo, Eloy Alfaro y Vicente Rocafuerte. La altura y el color amarillo, omnipresente en casi todos los trabajos del pintor, dan una impresión de masa. Destacan también los gestos particulares y la morfología de las personalidades pintadas, dada la carga simbólica que sus pensamientos y su lucha por los derechos y libertades representaron en el corazón de la nación.

El mural ubica una figura complementaria en el centro de la pintura de la que sobresalen unas manos colosales que se levantan en una grafía del dios sol de la cultura andina (igual a la que según el maestro Guayasamín se glorificaba en el Reino de Quito), que dentro de la secuencia actúa como un mecanismo de anclaje y exteriorización de esos saberes, ante los cuales el Derecho no ha conseguido dar una respuesta efectiva a sus sentidos de existencia a pesar del valor que se merecen. De esta forma, el trabajo del artista se muestra también como una propuesta descolonizadora del Derecho frente a la hegemonía del poder y su discurso.

En esta misma línea, los cuerpos horizontales y fisonomías plasmados en el mural, con evidente expresión de injusticia, dolor y furia, todos con la boca abierta, manos huesudas (inmensas) y ojos desorbitados, encarnan el drama de los trabajadores, el proletariado, los indios y campesinos³, hecho lágrimas al desnudarlos de la carne, del hueso, de su misma personalidad, y dejarlos solo en dolor puro. Todo esto con la finalidad de ingresar, desde una mirada integradora y crítica de la historia, en el alma sangrante de los marginados y

desamparados de la protección del Estado, que es el llamado a cuidarlos ante la problemática de la exclusión a través de la construcción de un Derecho que responda y piense en la vida de los oprimidos o de las poblaciones débiles de la sociedad (Ordóñez 2000).

Sin embargo, lo que más discusión ha generado es la urna en la que Guayasamín, desde un discurso articulado del ejercicio del poder, la Historia y el Derecho, pinta a gritos y con algo más que crudeza, las racionalidades dicotómicas del proletariado, la oligarquía, la burguesía, las perspectivas de dominación de la fuerza militar en la vida política del Ecuador, así como, la injerencia extranjera en la soberanía nacional. Varias urnas contienen rostros que en base al miedo (como un fenómeno del poder) van más allá de la autoridad –ya que son rostros de terror y en los que se entrecruza lo animal e inhumano en un sufrir seco, sin justificación, razón o término–; y que, dentro de una intención pedagógica, representan a los culpables de las violaciones de los derechos humanos en una grafía cruel, deforme y viciosa del Pentágono, con la imagen de un casco militar nazi con la inscripción de la CIA⁴.

Es a causa de estas imágenes que la principal censura del mural vino de la embajada norteamericana en Ecuador, a través del Secretario de Estado Norteamericano George Schultz que, en entrevista con el expresidente Rodrigo Borja, el 9 de agosto de 1988, señaló: “con mucha franqueza que dicho mural era ofensivo para Estados Unidos y para su gobierno porque en él había un casco nazi que representaba a la Agencia de Inteligencia Norteamericana (CIA)” (Robayo 2005, 93). A lo que el Dr. Rodrigo Borja respondió que:

nada podía hacer y, como me pareció que el Señor Schultz insinuaba que el mural debía ser modificado, le dije que no podíamos dejar de respetar la concepción artística del autor ni regresar a la Edad Media para empañetar las obras de arte que chocaban contra nuestro sentido de decencia (Borja 2003, 214).

2 Rosa Zárate fue una feminista ecuatoriana nacida en Quito en el año de 1763. Fue protagonista en los acontecimientos del 10 de agosto de 1809, fue perseguida, fusilada y decapitada junto a su esposo.

3 La noción de indio es utilizada en este trabajo, siguiendo los diálogos del maestro Oswaldo Guayasamín, que se autodeterminó como tal, como una estrategia para transmitir una imagen específica que valoriza al indio como sujeto histórico y semióticamente construido a través del discurso.

4 Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos de Norteamérica.

Ante este proceso de censura, el maestro, como gestor de un cambio social, buscó emplear técnicas pictóricas precisas, como la figura del puño, la representación de un hombre desnudo y de rodillas, o la imagen de una madre con un hijo en sus piernas, para exteriorizar la necesidad de construir un nuevo paradigma estatal y normativo que permita explorar las limitaciones de la ciencia jurídica tradicional y así dar respuesta a las problemáticas de los derechos humanos a través de elementos de afectividad: los rostros, la morfología de las personas pintadas, el color, las líneas, los volúmenes, las formas, el tamaño y el contexto de las escenas. Estas representaciones sirven para evidenciar, desde diferentes dimensiones epistémicas y cognitivas, la verdad del poder estatal alineado a los sistemas jurídicos establecidos.

De este modo, la propuesta pictórica sometida a estudio, gracias a las herramientas de la historia que el autor supo articular con gran destreza desde el nivel personal, repleto de recuerdos, y el público, fruto de la recopilación y selección de información del archivo nacional, servirá también de instrumento para mostrar al espectador, desde una visión artística que incorpora ciertos enfoques y sensibilidades interculturales, cómo el Estado ecuatoriano, a partir de la oligarquía, la burguesía, la Iglesia Católica, el militarismo, el caudillismo y la intervención extranjera (representados en diferentes elementos icónicos y de color del mural), construyó todo un sistema de dominación política-jurídica en el que: “el derecho se limita a expresar en normas los efectos y consecuencias de esta relación” (Llatas 2011, 177).

Partiendo de los planteamientos de Roland Barthes (1970), se puede entender que los rasgos idiomáticos de las imágenes de las cuales emergen una madre con

su hijo en las piernas, unos niños abandonados, un hombre de rodillas y con los brazos atados, una persona en actitud de crucifixión con un abrazo en alto, representan en un lenguaje verdaderamente apasionado a todas aquellas personas que se vieron afligidas en sus derechos por casos de explotación, exclusión, arrestos arbitrarios, torturas, tratos y penas crueles, inhumanas o degradantes, homicidios y desapariciones forzadas, entre otras vulneraciones de derechos. Este uno de los principales puntos de conflicto de la secuencia, que al hacer visible la fijación individualizadora de la imagen y la incitación estilizada de los elementos pragmáticos y programáticos del Derecho contenidos en el mural, nos pone frente a un recurso pictórico que, sumado a lo anterior, no sólo excede la retórica convencional de la imagen, sino que también se impone como patrón de relación semiótica, al convertir el trazado y el mensaje, el gesto y el signo, en instrumentos suplementarios para el estudio de los conceptos jurídicos (Barthes 1986).

Se retrata una parte importante de la historia ecuatoriana, que, en su momento, bajo la necesidad de combatir el narcotráfico, el terrorismo o cualquier acto que atente contra la conciencia nacional, configuró un poder de dominación fundamentado en la relación jerárquica entre gobernantes y gobernados. Frente a estos últimos, la Historia y el Derecho tienen la obligación de reflejar sus argumentos, mediante su relación con situaciones o problemas de relevancia jurídica, con el objeto de dotar al tratamiento artístico de estas realidades, no sólo de un trascendente potencial estético, expresivo y dramático, sino también –a partir de la reflexión práctica de la importancia social del Derecho– de una capacidad crítica que pueda fomentar un sistema de creencias, conocimientos y saberes a las que el Derecho no ha logrado dar una respuesta efectiva (García 2010).

LA PINTURA DE GUAYASAMÍN Y SU RELACIÓN CON LA ENSEÑANZA DEL DERECHO

La incorporación de la pintura en la enseñanza del Derecho a partir de modelos de análisis como los propuestos por Roland Barthes, Elizabeth Jelin, Umberto Eco, o técnicas como el *storytelling*, cuya finalidad

busca que el relato jurídico logre destacar sobre el resto de contenidos (Salmón 2019), abre puertas de acceso al conocimiento mediante su función ilustrativa sobre determinados temas o conflictos jurídicos; pues incentiva

la curiosidad, la imaginación y la investigación, genera emociones e impresiones hacia un determinado conflicto o valor, provoca impacto en el espectador y rara vez pasa desapercibida a la mirada, tornándose en un medio de persuasión para captar la atención de quien la observa. Además, permite el entendimiento de conceptos más abstractos a través de la síntesis de ideas en imágenes, que difícilmente podrían expresarse sólo con el recurso lingüístico o la palabra; incentivando la capacidad de análisis, crítica y discusión de la mente humana (Alí 2021).

Por esta razón, una vez vinculada la cuestión de los derechos humanos a la pieza artística, dentro de esta búsqueda inicial de la relación existente entre el Derecho y el arte como dos expresiones del espíritu humano, el trabajo epistemológico de comprensión e interpretación de *Imagen de la Patria* puede ser asumido siguiendo las enseñanzas de Carnelutti, como un intento de mantener vivas y actualizadas las necesidades jurídicas de la realidad ecuatoriana (como un orden de justicia) y las exigencias del arte (en el sentido de belleza). Esto porque esta relación permite graficar, a partir de un hecho real, un contenido jurídico, y vincularlo con otros campos, en oposición a las enseñanzas tradicionales del Derecho usualmente enmarcadas dentro de un positivismo formalista. Desde esta perspectiva, el trabajo del artista, si comprendemos aquello que comparte, invita a pensar en que es posible la enseñanza multidisciplinar del Derecho a través del conocimiento de los contextos artísticos determinados en la pintura. Sin embargo, la búsqueda de este camino requiere (Jelin 2002) de un entendimiento de los conceptos jurídicos que, superando los planteamientos que conciben una naturaleza humana universal y los determinismos causalistas de corte positivista, sea capaz de construir desde la memoria y la técnica (como antipoder por naturaleza), un modelo de exteriorización de las variadas nociones jurídicas empleadas, en contraposición al universalismo cultural que de forma positivista afirma la presencia de valores, juicios morales y comportamientos con valor absoluto ajustables a toda la humanidad –que se fundamentan en la Teoría pura del Derecho de Hans Kelsen.

Precisamente, para llegar a sentir el Derecho por obra y gracia del arte, habremos de hallar en el aprendizaje interdisciplinario de conceptos jurídicos como el

pluralismo jurídico, el indigenismo o la utopía de la ciudadanización del Estado, los principios superiores que definen la esfera respectiva de este mural; que en su momento rompió con los esquemas tradicionales de este recurso, al intentar incorporar en su secuencia conocimientos propios de la Antropología, la Historia, la Sociología, la Teología y otras áreas del conocimiento; y, al mismo tiempo, plasmar mediante la técnica pictórica algunos de los rasgos del Derecho como producto cultural, pero con los materiales que le proporciona un discurso renovado de los derechos relativos a la verdad, la vida, el trabajo, los derechos colectivos de los pueblos indígenas, derecho a la reparación integral y a la memoria, o la búsqueda de la armonía en las relaciones entre las personas y las autoridades estatales (Gallego 1993).

Siguiendo el modelo de análisis propuesto por Barthes (1986), nos encontramos con que el plano de la obra implica una imbricación estrecha de dos subsistemas semiológicos que pueden ser jerarquizados. Por un lado, está la imagen connotada en la cual se ubica el mensaje sin código, que está constituida por figuras humanas, tanto de hombres como de mujeres, que conjugan las etnias indígena y mestiza, las figuras predominantes que aparecen como semblantes en negativo de soldados con rostros grotescos, cubiertos en uno de los casos con un casco nazi, o imágenes como aquella de una persona en actitud de crucifixión, que dentro de un contexto étnico forma el grado cero de lo inteligible, en la medida en que el significado de la imagen constituye un espejo de su referente. Y por otro lado, está la imagen denotada a través de la cual llega el código y la génesis del sentido, facilitando la enseñanza del Derecho a partir de una serie concatenada de términos jurídicos, que buscan revelar en el auditorio, además de los significantes del nivel connotado el militarismo, la intervención extranjera y la tortura, la semantización del léxico simbólico de cada uno de estos elementos, pero desde significados secundarios y culturales que buscan exteriorizar la importancia de la tutela de los derechos a la verdad (art. 75 de la Constitución), la justicia (art. 78 Ibidem), la reparación a la víctimas (art. 86, numeral 3 Ibidem), que genera adicionalmente una sensibilización respecto de la protección a los derechos humanos, más allá de lo meramente objetivable, en tanto que lo simbólico busca apropiarse del hecho con el fin de recordarlo y permitir condiciones de vida óptimas (Uprimmy y Saffon 2006).

Empero, una vez extraídos los dos niveles de la imagen, y partiendo de la obra *La estructura ausente*, de Humberto Eco, conseguir trasladar al espectador a una adecuada comprensión de los conflictos particulares plasmados en la pintura, demanda explicar otros matices jurídicos, como los relacionados con los derechos colectivos de los pueblos indígenas (art. 57 de la Constitución) o el derecho al trabajo (art. 33), incorporados en la pintura a través de códigos visuales (al exteriorizar los límites materiales de la imagen a partir de figuras, signos y enunciados que encarnan a los símbolos de la patria: Daquilema y Píntag, el divino sembrador, la patria maniatada, el cuadro del puño y el proletariado) que muestran la situación de los grupos vulnerables y, en especial, de la población indígena y trabajadora, desde las configuraciones sintagmáticas connotadas culturalmente de sus valores, prácticas o creencias, pero también de los códigos estilísticos creados por el autor y su ideal estético particular.

Esta dinámica, a través de la argumentación propuesta en el modelo de Umberto Eco, permite reflejar en los espectadores la subsistencia de premisas y topos que la imagen utiliza, a efectos de revelar las estructuras de desigualdad social institucionalizadas dentro del Estado, mediante la fusión de elementos icónicos e iconográficos históricos que encarnan a las víctimas inocentes de las violaciones de los derechos humanos y que, al estar colocadas de forma ordenada a partir de figuras humanas situadas ya sea en posición fetal o de rodillas, reflejan los razonamientos desencadenados de la imagen según sus diversas articulaciones relativas a la dimensión humana del sistema jurídico y del Derecho, así como la necesidad de tutelar el derecho a la vida y la memoria colectiva a partir de la dignidad humana como principal condición de restricción y acceso a los derechos humanos (Ferrajoli 2005).

De ahí que, el pintor, a través de sus creaciones originales, apueste en su obra por un modelo de ordenamiento social que dentro de un sistema filosófico de derechos y libertades (de manera similar a como una obra de arte sugiere la idea de orden) posibilite la plena realización de la dignidad de las personas; y al mismo tiempo, despierte en nuestra conciencia la imagen de un código de justicia que evidencie las identificaciones y proyecciones psíquicas suscitadas por la exclusión, a partir

de las figuras retóricas que evidencian la necesidad de una nueva forma de convivencia orientada a tutelar el equilibrio de las relaciones humanas, como muestra del anhelo que tiene el pueblo ecuatoriano por evolucionar hacia una justicia que tutele los derechos humanos, combata la impunidad y logre la igualdad.

La incorporación de cuestiones tan importantes como la centralidad de los derechos y la dignidad de la existencia humana evidencian dos espacios de significación jurídica que no tienen nada de estético y que producen en el espectador la idea que tiene el pintor acerca del Estado y los derechos humanos. Puesto que, despojados de las preocupaciones económicas y morales plasmadas en la pintura, se estructura un nuevo espacio de significación en el que se busca conseguir una connotación más compleja, relativa a la necesidad de transitar de un Estado de legalidad a un Estado constitucional de derechos y justicia –que posteriormente será recogido en la Constitución del 2008–, como uno de los elementos sustanciales del complejo y multidimensional proceso de configuración del Estado ecuatoriano (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos 2008).

De ahí que la obra no solamente se revele como una manifestación abstracta de los diferentes símbolos creados a partir de la ideología del maestro Guayasamín y de su adhesión a la tutela de los derechos humanos e impulso de una cultura de paz, sino que cumpla una función irremplazable en el Derecho. Pues a más de mostrarse como un mecanismo de exteriorización de las subjetividades del pintor, sirve como un adecuado método de conocimiento del Derecho y modificación de la realidad jurídica ecuatoriana, así como de denuncia de su pasado a través de sencillas y breves representaciones en las que lo más importante es la forma cómo se cuenta la historia.

Finalmente, debe recalarse que cada gesto, cada matiz de color, cada efigie de la imagen plástica, tienen un símbolo que puede examinarse a la luz de la esencia inmanente del Derecho y el registro de las connotaciones histórico-sociales relacionadas con las conquistas o el abatimiento que experimentaron las personas en sus derechos, a efectos de alcanzar la dignidad de la existencia humana o la conexión de su identidad con los saberes de los actores olvidados, cuyas prácticas

por lo general son analizadas como un desperdicio por la epistemología hegemónica de la ciencia jurídica, al no valorarse los aportes del pluralismo jurídico y los conflictos que plantea más allá de lo que determinan las normas jurídicas (Coloma 2005).

Sin embargo, nos limitamos a recordar que las interpretaciones que se han realizado del mural –aplicando las teorías semióticas de Elizabeth Jelin, Roland Barthes y Umberto Eco–, sobre la expresión de los rostros y las manos, hablan claramente desde un discurso de dolor, tristeza, miedo o inquietud, que enmarcados dentro de una racionalidad del ejercicio de los derechos, tienen un valor jurídico cuando la forma estética es el espejo de un Estado que conforme el hecho narrado a partir del relato propio y personal del pintor, en lugar de articular las garantías y los saberes de los

grupos más vulnerables, permanece en el tiempo y se prolonga en el futuro, como un modelo de exclusión, opresión y autoritarismo que se niega aceptar la crisis de su estructura lógico-formal ramificada en sus variadas formas institucionalizadas de poder (con el objeto de no perder su hegemonía). Se trata, entonces, de un recurso plástico global y profundo que invita a la reflexión continua y permanente sobre la correspondencia entre el Derecho y el arte, al reconocer desde el sistema de relaciones y prácticas significantes la realidad que nos circunda, en base a los hechos narrados en la pintura: el relativismo de los derechos humanos, el conjunto de creencias que transmite y la multiplicidad de culturas existentes dentro del país. En definitiva, la obra del artista, como fuente no formal de Derecho, está permeada por las aspiraciones, preocupaciones, sentimientos e ideas de la sociedad en la que vive.

CONCLUSIONES

A partir de la relación entre el Derecho y el arte, apenas hay espacio en este artículo para recoger algunas reflexiones respecto al tratamiento pictórico que del pluralismo jurídico y los derechos humanos se puede realizar en torno al mural *Imagen de la patria*. No obstante, a partir del análisis de sus rutas de trato y del contexto en que se adoptan (pues el autor en sus diferentes trabajos ejecutó una obra marcadamente politizada y con un sesgo ideológico concreto, dentro de los contornos del realismo), se desprenden diferentes aplicaciones en el ámbito jurídico.

La principal es que el lenguaje pictórico favorece el aprendizaje interdisciplinario: la observación de la pintura resulta enriquecedora para abordar temas relacionados con la centralidad de los derechos y la dignidad de la existencia humana, al evidenciar profundas connotaciones jurídicas que no tienen nada de estético y que ponen en evidencia la idea que el pintor tiene del Estado y del Derecho; se muestra el extraordinario peso que el hecho pictórico concede a los derechos y garantías dentro de un Estado constitucional de derechos (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos 2008).

De ahí que, uno de los primeros puntos que saltan a la vista al analizar el contenido del mural es la importancia que la obra concede a los derechos y garantías en su protección y diversidad, que puede llegar a desconcertar a más de un jurista formado en un positivismo rígido y molestar a más de un purista normativo por el conjunto de saberes jurídicos y estéticos que se demandan para su comprensión. Más aún cuando el mural apela a diversas e inesperadas fuentes, muchas de ellas no formales, como la interpretación intercultural de los saberes ancestrales, la naturaleza o la creencia de que detrás de cada cosa existe un alma, un espíritu, un dios (aludiendo a Inti, el dios sol). Esto, sin duda, puede crear en el receptor cierta sensación de desaliento, frente a la recepción que significa este trabajo para el pensamiento jurídico.

En consecuencia, este análisis nos enseña que la esencia jurídica, artística y social del mural puede ser exteriorizada desde la consideración de una variedad de temas relativos al pluralismo jurídico y los derechos humanos, entre otros aspectos que debemos aprender a observar con detalle con el objeto de forjar un reconocimiento sincrónico de los derechos a la dignidad, la

verdad, la justicia, el ejercicio de los derechos a la vida, el trabajo o la necesidad de una reparación integral; pero sustentados en las manifestaciones que la cultura nos ofrece y la obligación del Estado de garantizar los derechos de las personas.

La segunda conclusión que puede destacarse se encuentra ligada al estudio de los dilemas de la sociedad y a la correspondencia entre el análisis de las categorías jurídicas y los recursos didácticos que proporciona la pintura como mecanismo para hacerlos inteligibles. Desde la representación artística de la temática jurídica analizada, la explicación de los hechos como función irremplazable del Derecho se convierte en un referente casuístico para el conocimiento de las realidades sociales, políticas y económicas representadas en los elementos icónicos y de color del mural, así como en un instrumento de exteriorización de las subjetividades frente al retrato de horror de los olvidados o de los grupos más débiles y los derechos humanos como protagonistas de la secuencia. A partir de la correspondencia entre el placer estético y los valores morales, sociales e ideológicos que transmiten los rasgos demarcados y lívidos siempre presentes en las obras de Guayasamín, se evidencia la voluntad constante del pintor de integrar y sintetizar el lenguaje pictórico en la enseñanza del Derecho, con el objeto de lograr una comprensión más profunda del lenguaje

jurídico e impedir desde el análisis de los significados que se apague la memoria de los desaparecidos, torturados y vulnerados del tiempo que nos ha tocado vivir. Esto nos lleva al compromiso de cuestionar el Derecho, el sistema y el poder.

Finalmente, hay que recalcar lo relativo al Derecho y al arte como objetos de estudio, a partir del desarrollo de teorías semióticas que han permitido la consideración del mural analizado como un instrumento de transmisión de ideas, que por lo general son muy claras y plasman, a través de imágenes, figuras y enunciados de dolor y esperanza, la existencia diaria y sufrida del pueblo. Dentro de este sistema de relaciones y prácticas significantes, se puede predicar la irrazonabilidad o razonabilidad, falsedad o verdad, injusticia o justicia de estas imágenes, figuras y enunciados, a partir del estudio de las categorías propias de la estética pictórica y de instituciones jurídicas como: el relativismo de los derechos o la dignidad de la existencia humana.

La intención del presente artículo ha sido lograr una pequeña contribución para colocar la obra del maestro Oswaldo Guayasamín en el imaginario colectivo, a efectos de que sea interpretada a partir de las instituciones jurídicas y las manifestaciones culturales que ofrece como algo mucho más profundo que un simple mensaje ilustrativo o recurso artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Alí Pini, Cecilia V. 2021. "La pintura en la enseñanza del Derecho Internacional del Trabajo. 'Una clase en el Museo'". Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho n.o 37: 13-41. Acceso el 3 de julio de 2023. http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/revistas/37/la-pintura-en-la-ensenanza-del-derecho-internacional-del-trabajo.pdf.
- Barthes, Roland. 1986. "Retórica de la imagen". En: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 1970. *El imperio de los signos*. Ginebra: Édition d'Art Albert Skira S.A.
- Borja, Rodrigo. 2003. *Recovecos de la historia*. Quito: Planeta.
- Carnelutti, Francesco. 1948. *Arte del Derecho (seis meditaciones sobre el Derecho)*. Buenos Aires: Ediciones Jurídicas Europa-América.
- Eco, Umberto. 1978. *El Signo*. Barcelona: Editorial Labor.
- Ferrajoli, Luigi. 2005. *Los fundamentos de los derechos fundamentales*. Madrid: Trotta.
- Fundación Oswaldo Guayasamín. 2012. *Documento de Derechos Humanos referente a Cuba*. Quito: Fundación Guayasamín.
- Gallego Morell, Manuel. 1993. "El derecho y sus relaciones con el arte". Boletín de la Facultad de Derecho n.o 3: 45-57. Acceso el 22 de junio de 2023. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:BFD-1993-3-C829A53D&dsID=PDF>.
- Gómez García, Juan Antonio. 2010. "Los estudios de Derecho y Cine como ámbito de investigación". Anuario de filosofía del derecho, n.o 26: 241-246. Acceso el 17 de mayo de 2023. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3313270>
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A.
- Llatas Ramírez, Lesly. 2011. "Noción de Estado y los Derechos Fundamentales en los tipos de Estado". Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Alas Peruanas, Vol. 9, n.o 8: 175-194. Acceso el 21 de noviembre del 2014. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5157817>.
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. 2008. *Desafíos constitucionales. La constitución ecuatoriana del 2008 en perspectiva*. Quito: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.
- Ordóñez Charpentier, Angélica. 2000. *¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamin. La constitución social de las "razas" en el Ecuador. Un estudio del caso*. Quito: FLACSO-Ecuador.
- Robayo, Leopoldo. 2005. "Relaciones Ecuador-Estados Unidos Presidencia de Rodrigo Borja". En: *Las relaciones Ecuador-Estados Unidos en 25 años de democracia (1979-2004)*, editado por Javier Ponce Leiva, 89-113. Quito: Ediciones Abya Yala, 2005.
- Salmón, Christian. 2019. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Editorial Península.
- Uprimmy, Rodrigo y María Paula Saffon. 2006. *Reparar en Colombia. Los dilemas en contextos de conflicto, pobreza y exclusión*. Bogotá: Universidad del Rosario.