

ISBN 978-607-99388-4-0

IMAGINARIOS SOCIALES DEL ARTE Y LA ESTÉTICA

COORDINADORA
JENNY MARINA GUERRERO TEJADA

AUTORES

MARCO AURELIO RAMÍREZ VIVAS | EDUARDO CORTÉS NIGRINIS
MARÍA BERNARDETE RAMOS FLORES | MARÍA INÉS TRAVIESO RÍOS
SANDRA MARÍA ORTEGA GARZÓN



COLECCIÓN IMAGINARIOS Y REPRESENTACIONES

IMAGINARIOS SOCIALES DEL ARTE Y LA ESTÉTICA

COORDINADORA

JENNY MARINA GUERRERO TEJADA

AUTORES

MARCO AURELIO RAMÍREZ VIVAS
EDUARDO CORTÉS NIGRINIS
MARÍA BERNARDETE RAMOS FLORES
MARÍA INÉS TRAVIESO RÍOS
SANDRA MARÍA ORTEGA GARZÓN

EDITORIAL

©RED IBEROAMERICANA DE ACADEMIAS DE INVESTIGACIÓN A. C.2021



RED IBEROAMERICANA DE ACADEMIAS DE INVESTIGACIÓN A.C.
DUBLÍN 34, RESIDENCIAL MONTE MAGNO
C.P. 91190. XALAPA, VERACRUZ, MÉXICO.
CEL 2282386072
www.redibai.org
redibai@hotmail.com

Sello editorial: Red Iberoamericana de Academias de Investigación, A.C. (978-607-99621)
Primera Edición, Xalapa, Veracruz, México.
Presentación en medio electrónico digital: Descargable.
La imagen de portada cuenta con licencia autorizada.
Formato: PDF 10 MB
Fecha de aparición 29/10/2021
ISBN 978-607-99388-4-0

Derechos Reservados © Prohibida la reproducción total o parcial de este libro en cualquier forma o medio sin permiso escrito de la editorial o los autores.



ISBN: 978-607-99388-4-0



EDITA: RED IBEROAMERICANA DE ACADEMIAS DE INVESTIGACIÓN A.C. (REDIBAI), CAPÍTULO RED TEMÁTICA CONACYT IBEROAMERICANA DE ACADEMIAS DE INVESTIGACIÓN EN MIGRACIÓN Y DESARROLLO (REDIBAI-MYD) EN COLABORACIÓN CON LA RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGACIÓN EN IMAGINARIOS Y REPRESENTACIONES (RIIR)

<https://imaginariosyrepresentaciones.com/>

COMITÉ EDITORIAL DE LA *COLECCIÓN IMAGINARIOS Y REPRESENTACIONES* DE LA RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGACIÓN EN IMAGINARIOS Y REPRESENTACIONES (RIIR)

COORDINADORES

JAVIER DIZ-CASAL

FELIPE ALIAGA SÁEZ

JOSAFAT MORALES RUBIO

YUTZIL CADENA PEDRAZA

ELIBERTO QUINTERO MONTOYA

Sello editorial: Red Iberoamericana de Academias de Investigación, A.C. (978-607-99621)

Primera Edición, Xalapa, Veracruz, México.

Presentación en medio electrónico digital: Descargable

La imagen de portada cuenta con licencia autorizada.

Formato PDF 10 MB

Fecha de aparición 29/10/2021

ISBN 978-607-99388-4-0



ISBN: 978-607-99388-4-0



9 786079 938840

Xalapa, Veracruz. México a 10 de septiembre de 2021

DICTAMEN EDITORIAL

La presente obra fue arbitrada y dictaminada en dos procesos; el primero, fue realizado por el COMITÉ EDITORIAL DE LA COLECCIÓN IMAGINARIOS Y REPRESENTACIONES DE LA RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGACIÓN EN IMAGINARIOS Y REPRESENTACIONES (RIIR) con sede y aval de la Universidad de Santo Tomás en Colombia que sometió a los capítulos incluidos en la obra a un proceso de dictaminación a doble ciego para constatar de forma exhaustiva la temática, pertinencia y calidad de los textos en relación a los fines y criterios académicos de la RIIR, cumpliendo con la primera etapa del proceso editorial. El segundo proceso de dictaminación estuvo a cargo de la EDITORA RED IBEROAMERICANA DE ACADEMIAS DE INVESTIGACIÓN A.C. con sede en México; donde se seleccionaron expertos en el tema para la evaluación de los capítulos de la obra y se procedió con el sistema de dictaminación a doble ciego. Cabe señalar que previo al envío a los dictaminadores, todo trabajo fue sometido a una prueba de detección de plagio. Una vez concluido el arbitraje de forma ética y responsable y por acuerdo del Comité Editorial de la Colección Imaginarios y Representaciones de la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR) y del Comité Editorial y Científico de la Red Iberoamericana de Academias de Investigación A.C. (REDIBAI), ***se dictamina que la obra "Imaginarios Sociales del Arte y de la Estética" cumple con la relevancia y originalidad temática, la contribución teórica y aportación científica, rigurosidad y calidad metodológica, rigurosidad y actualidad de las fuentes que emplea, redacción, ortografía y calidad expositiva.***

Dr. Daniel Armando Olivera Gómez

Director Editorial

Sello Editorial: Red Iberoamericana de Academias de Investigación, A.C. (978-607-99621)

Dublín 34, Residencial Monte Magno

C.P. 91190. Xalapa, Veracruz, México.

Cel 2282386072



ISBN: 978-607-99388-4-0



Xalapa, Veracruz. México a 29 de octubre de 2021

CERTIFICACIÓN EDITORIAL

RED IBEROAMERICANA DE ACADEMIAS DE INVESTIGACIÓN A.C. (REDIBAI) con sello editorial N° 978-607-99621 otorgado por la Agencia Mexicana de ISBN, hace constar que el libro "IMAGINARIOS SOCIALES DEL ARTE Y DE LA ESTÉTICA" registrado con el ISBN 978-607-99388-4-0 fue publicado por nuestro sello editorial con fecha de aparición del 29 de octubre de 2021 cumpliendo con todos los requisitos de calidad científica y normalización que exige nuestra política editorial.

Fue evaluado por pares académicos externos y aprobado por nuestro Comité Editorial y Científico y pre-dictaminado por el Comité Editorial de la Colección Imaginarios y Representaciones de la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR).

Todos los soportes concernientes a los procesos editoriales y de evaluación se encuentran bajo el poder y disponibles en Editorial RED IBEROAMERICANA DE ACADEMIAS DE INVESTIGACIÓN A.C. (REDIBAI), los cuales están a disposición de la comunidad académica interna y externa en el momento que se requieran. La normativa editorial y repositorio se encuentran disponibles en la página <http://www.redibai-myd.org>

Doy fe.

Dr. Daniel Armando Olivera Gómez

Director Editorial

Sello Editorial: Red Iberoamericana de Academias de Investigación, A.C. (978-607-99621)

Dublín 34, Residencial Monte Magno

C.P. 91190. Xalapa, Veracruz, México.

Cel 2282386072



ISBN: 978-607-99388-4-0



Índice

Presentación	1
Jenny Marina Guerrero Tejada	
I Capítulo	6
El imaginario heroico en la pintura de Arturo Michelena (el héroe: simbología y polivalencias)	
Marco Aurelio Ramírez Vivas	
II Capítulo	38
Estética de la dominación y marginamiento de los “escritores impuros” en la Colombia de comienzos del siglo XX	
Eduardo Cortés Nigrinis	
III Capítulo	54
Augusto Torres y el Arte Prehispánico: la construcción de un lenguaje artístico desde el sur	
María Bernardete Ramos Flores y María Inés Travieso Ríos	
IV Capítulo	88
Del paraíso al matadero: Representaciones afectivas hacia “el campo” en la dramaturgia colombiana contemporánea	
Sandra María Ortega Garzón	

Introducción

Perseguir lo imaginario representa en cierto modo una tarea quijotesca, porque consiste en una carrera que pretende adherir lo inasible, fijar lo que por naturaleza es móvil, cambiante, tanto por su origen como por su permeabilidad al tiempo y al espacio, lo mismo ocurre cuando intentamos estudiar los imaginarios sociales. Ahora bien, es conveniente señalar que, estamos conscientes de que éstos se relacionan con la imaginación, pero no son lo mismo, porque la imaginación es una facultad psicológica individual que juega con representaciones las recrea y usa las imágenes para manifestarse. Mientras que los imaginarios sociales son figuras, formas e imágenes que nos permiten percibir una realidad. Entonces, están presentes en todo momento, pero sin ser evidentes. Cuando hacemos referencia a éstos, estamos hablando de diversas construcciones mentales socialmente compartidas con las que se pretende comprender el mundo y que tienen la capacidad de mediar entre la realidad y la percepción que se tiene de ella.

Una tarea quijotesca, al menos en apariencia. No obstante, convencidos de que esos aparentes molinos de viento que vemos al decidir perseguir el estudio de los imaginarios son mucho más que molinos, que representan más, desde la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR), se ha venido promoviendo y materializando hace ya casi una década, la posibilidad de un espacio de intercambio de información –y de formación– que ha potenciado enormemente desde ambas orillas del Atlántico su estudio a profundidad y con el necesario enfoque interdisciplinar.

Ha sido justamente en el marco de ese esfuerzo intelectual que, en el 2020, año terrible para la humanidad al ser el del inicio de una inédita pandemia global desatada por la COVID-19, se convocó desde la RIIR con gran éxito el *I Seminario Internacional y III Seminario Nacional de Imaginarios y Representaciones Sociales*, evento que se celebró de manera virtual entre el 21 y 25 de septiembre de 2020. Y hablamos de éxito, pues aún en ese contexto tremendamente complejo propiciado por la pandemia, la convocatoria de la Red fue acogida por un gran número de investigadores iberoamericanos, lo cual se tradujo en la presentación de más de un centenar de trabajos, la mayoría de los cuales, además, han quedado debidamente registrados audiovisualmente y puestos a la disposición de la comunidad académica internacional en el sitio web oficial de la RIIR.

Pero se ha querido y, afortunadamente, se ha logrado hacer un poco más. La red se planteó, y el presente volumen da cuenta del logro concretado, la publicación de una colección temática basada en esos trabajos del referido seminario. Así, las próximas páginas forman parte de ese esfuerzo, pues en ellas se encuentran agrupados los textos vinculados al área temática denominada *Imaginarios y Representaciones en el Arte y la Estética*, volumen que ha sido el resultado de la revisión rigurosa y ampliación, para adaptarlas al formato de un capítulo, de cuatro ponencias presentadas el año pasado.

Por supuesto, el hilo conductor principal que conecta a estos trabajos procedentes de distintos espacios geográficos como lo son Brasil, Francia, Venezuela y Colombia, está tejido por su unidad temática, pues giran en torno a la relación de los imaginarios y las representaciones sociales en el arte y la estética; pero, eso sí, se trata de un caso de unidad en la diversidad, porque más allá de este objetivo común, las expresiones artísticas desde los cuales se aborda el estudio, son variados y van desde la pintura, pasando por literatura hasta la dramaturgia.

Esta diversidad inicial abarca además los períodos de estudio, es decir, los contextos históricos y sociales desde los cuales han sido producidos los imaginarios y representaciones cuyo análisis abordan los trabajos acá contenidos desde el arte y la estética. Encontramos así, una pluralidad temporal que comprende desde el estudio del imaginario de lo heroico en la pintura de un artista académico venezolano del siglo XIX, los imaginarios prehispánicos que contribuyeron a crear el universo estético un artista uruguayo del siglo XX, la representación de la sociedad conservadora colombiana de principios del siglo pasado que marginó a interesantes y talentosos escritores, hasta las más recientes manifestaciones de la dramaturgia colombiana en pleno siglo XXI, pero quizá, la más importante manifestación de esa diversidad que venimos aludiendo es la relacionada con las perspectivas teórico metodológicas asumidas para el estudio de los imaginarios en su relación con el arte y la estética.

Así, de entrada y desde la Universidad de Los Andes en Venezuela, el profesor Marco Aurelio Ramírez, Doctor en Ciencias Humanas, presenta el trabajo intitulado *El imaginario heroico en la pintura de Arturo Michelena (el héroe: simbología y polivalencias)*, un texto centrado en la representación de una figura clave en el imaginario político y social, pero también, y como nos muestra el autor, en el imaginario artístico decimonónico venezolano: el héroe, constituido en símbolo clásico para representar el nuevo ideario republicano en plena construcción tras la ruptura del orden colonial. Este análisis de esa representación plástica del héroe, ora líder republicano, ora caudillo, es realizado por el profesor Ramírez desde la revisión crítica de la obra pictórica de Arturo Michelena, uno de los más destacados artistas académicos venezolanos del siglo XIX, y en cuya plástica analiza el autor la presencia de esa figura heroica asociada a los albores de la naciente república de Venezuela, obteniendo como resultado de ese análisis una valoración de la plástica del artista en la que se demuestra de qué forma esa obra pictórica está construida dentro de un contexto que la explica y justifica, en el sentido de que la pintura de Michelena se inscribe dentro de un importante esfuerzo ideológico desplegado desde el poder político luego de 1830, en aras de instrumentalizar ese imaginario heroico en función de la consolidación de la nueva élite política; tal empresa ideológica, como se muestra en el texto, incluyó la incorporación de círculos intelectuales y artísticos a ese esfuerzo.

No obstante, en su análisis, que parte de la revisión detallada de los antecedentes de esa representación plástica del héroe, deteniéndose con especial interés en la obra de Juan Lovera, para pasar luego a revisar de manera detallada algunas pinturas fundamentales de Arturo Michelena, el profesor Ramírez, al valorar esa obra indagando en el imaginario heroico, demuestra cómo no hay en este pintor una simple exaltación per sé de la figura del héroe pues éste, bien que sea representado de manera individual –tal es el caso de los retratos de Francisco de Miranda o Simón Bolívar - o en escenas de comunidad heroica, más bien se

corresponde con un imaginario republicano que, lejos de servir al caudillo de turno, expresa una demanda colectiva que trasciende sus lienzos en una época de crisis política y social: la necesidad de la institucionalización de la república; en palabras del autor, y dicho a propósito de la representación del Libertador en el retrato ecuestre de 1888: “la Independencia se efectuó para crear la paz política, no para las montoneras caudillistas que desbordan al país, y el héroe, sin armas y sobre la cabalgadura de la Libertad, recuerda el esfuerzo invaluable que se ha realizado para troquelar una República agraria próspera.” Se trata entonces de la construcción de un imaginario artístico tributario de uno mayor, el imaginario político que pugna por esa república próspera a la que refiere la cita del profesor venezolano.

Por su parte y escribiendo desde Francia, donde hace vida académica actualmente, el profesor colombiano Eduardo Cortés Nigrinis, quien es Doctor por la Universidad Sorbona de París, presenta un texto que, aunque desde una dimensión artística distinta, la literatura, y desde un lugar y tiempo diferentes pero cercanos a la Venezuela de Michelena como lo son la Colombia de inicios del siglo pasado, aborda, sin embargo, un problema en parte vinculado al trabajo de Ramírez. Y decimos esto pues en *Estética de la dominación y marginamiento de los escritores impuros en la Colombia de comienzos del siglo veinte*, Cortés Nigrinis despliega a través de sus páginas el estudio de un problema que, como en el texto presentado anteriormente, estudia las conexiones entre el contexto sociopolítico, las élites dominantes y su influjo sobre la actividad artística, pero que implica asimismo un doble análisis del tema de los imaginarios, toda vez que no solo versa sobre las representaciones del ideal estético en la literatura colombiana del período estudiado, sino también acerca de la valoración que, desde el presente, se realiza de esa literatura y del puesto que se le otorga a los escritores estudiados en el imaginario nacional contemporáneo, en función de la permanencia de ideales estéticos del pasado.

Moviéndose entonces desde esta bisagra que va del pasado al presente para retornar luego al pasado, el profesor colombiano analiza, en primer lugar, el papel jugado por Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro y Guillermo Valencia, “ilustres estadistas y hombres de letras a la vez”, en la conformación de los ideales estéticos que dominaron la cultura colombiana a partir de la instauración de la denominada hegemonía conservadora, esto es, desde finales del siglo XIX. El resultado de esa indagación de Cortés Nigrinis, permite observar cómo el canon o ideal estético profundamente tradicional contenido en la obra literaria de estos escritores/políticos, forjó una *estética de la dominación* que condicionó en buena medida el gusto literario de sus contemporáneos, amén de otorgarles un papel estelar en la literatura colombiana de esa época y luego, en la historia de esa literatura que se construye como representación cultural hasta el presente.

Pero hace más este autor, ya que estudia el caso de los escritores: José María Vargas Vila, Porfirio Barba Jacob y Luis Tejada Cano, catalogados como autores *impuros* por encontrarse, justamente, fuera de ese canon, porque lo contravinieron con sus planteamientos y búsquedas estéticas –de allí su “impureza”–, y también por razones político-ideológicas vinculadas al pensamiento político conservador dominante a inicios del siglo XX, pues no contaron en su momento con el reconocimiento de la crítica literatura colombiana e, incluso hasta hoy, siguen sin conseguirlo a pesar de que la calidad literaria de su obra debiera dárselos. Para Cortés Nigrinis, ese juego de relaciones entre el poder político, las élites artísticas y la

creación de determinados imaginarios -que condicionan la pureza/impureza-, es el responsable principal de esa exclusión, por demás injusta si se tiene en cuenta el valor literario incuestionable de la obra de estos escritores impuros.

El tercer capítulo lleva por título *Augusto Torres y el Arte Prehispánico: la construcción de un lenguaje artístico desde el sur*, proviene de Brasil y ha sido escrito a dos manos por las profesoras: Maria Bernardete Ramos Flores, docente de la Universidad Federal de Santa Catarina, y María Inés Travieso Ríos, estudiante de doctorado en la misma Universidad. En él, se realiza una aproximación al artista Augusto Torres que incluye a la vez, un recorrido por su obra artística y por su trayectoria vital, en busca de lo que las autoras denominan los *desdoblamientos* presentes en su acercamiento a las culturas americanas originarias, así como en la construcción de su lenguaje artístico desde un lugar de enunciación preciso: el Sur. Esta búsqueda se inscribe dentro de un esfuerzo por estudiar los imaginarios prehispánicos que conformaron el universo estético de los artistas latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX.

En esa indagación, las autoras realizan un análisis, basado en la revisión de la Colección Augusto Torres-Elsa Andrada -la cual se ubica desde el año 2012 en el Museo de Arte Precolombino e Indígena de Uruguay-. así como en la búsqueda de información en catálogos y otras fuentes bibliográficas; dicho análisis, que se despliega en términos cronológicos, prácticamente, a lo largo de todo el siglo pasado, toda vez que sigue la trayectoria de vida de Torres, implica justamente por esa misma razón, un viaje de ida y vuelta a ambas orillas del Atlántico; en el continente europeo puesto que allí, y motivados por razones familiares relacionadas con la actividad artística de su padre, el famoso Joaquín Torres García, nació y se dieron los primeros contactos de este creador con el arte prehispánico americano, así como con la representación que sus contemporáneos, desde Francia, especialmente, comenzaban a construir de ese mundo prehispánico basados en los nuevos lenguajes artísticos que emergieron como vanguardias en esa época; en el caso del continente americano, ya que de este lado del *charco* es donde, a partir de 1934. se despliega la actividad artística de Torres en el seno del taller Torres-García, espacio en el que exploró al lado de su esposa y otros compañeros el arte precolombino construyendo una propuesta particular, el constructivismo, en el que esos imaginarios se expresaron con enorme fuerza en la solución plástica de Torres. Ese *taller museo*, en el decir del propio artista, dio luego pie a la conformación de la colección y el museo mencionados.

En este viaje al mundo simbólico de este artista, el trabajo de las profesoras Ramos y Travieso presenta insertos a lo largo del texto, montajes de imágenes, una forma de presentación que aporta visualidad al discurso y que, según señalan las autoras, está influenciada por la propuesta de Aby Warburg, quien plantea que esas imágenes pueden dialogar entre sí y con el lector espectador.

Cierra este volumen *Del paraíso al matadero: Representaciones afectivas hacia “el campo” en la dramaturgia colombiana contemporánea*, un texto proveniente de Colombia, de manera específica de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, desde donde la Doctora en Estudios Teatrales Sandra María Ortega, quien es Investigadora, Actriz y Directora de Teatro, presenta un texto que nos traslada de la ciudad al *campo*, pues es esa la categoría fundamental

a través de la cual se acerca al estudio de lo imaginario, centrando su atención en cómo ha sido representado ese mundo rural en la dramaturgia de su país desde los años noventa del siglo pasado.

Para Ortega, el fenómeno fundamental que se observa al estudiar esas representaciones es un desplazamiento de la representación del campo por el que, en sus palabras, este sitio pasó de ser “lugar paradisiaco y por tradición espacio agrícola y rural y se convirtió ante la percepción de los dramaturgos, y por la realidad misma, en campo de batalla, y sus habitantes en testigos y víctimas de las refriegas.”. Este tránsito en el imaginario del campo como lugar, esa transformación de *paraíso* a *matadero*, se relaciona con el impacto que la evolución del conflicto tiene sobre su contexto, pues, como afirma la profesora Ortega, “...el hombre, vinculado por una serie de emociones y relaciones con el espacio al cual considera su territorio, se ve afectado por los acontecimientos ocurridos en él”, de donde el recrudecimiento de la violencia y de fenómenos sociales como los desplazados, la aparición de nuevos grupos irregulares, evidentemente afectó la manera como venía representándose a ese mundo rural colombiano.

Se trata entonces el presente libro de la reunión de cuatro textos que, valga señalar antes de cerrar esta presentación, pueden ayudarnos a aproximarnos a esos molinos de viento a los que se hacía mención al inicio de esta presentación para, a diferencia de lo ocurrido con el Quijote cuatrocientos años atrás, descubrir que no son en realidad molinos, que son más que lo que aparentan, al igual que el estudio de los imaginarios sociales que implica tomar en cuenta no solamente aspectos relativamente objetivos como el contexto sociohistórico, sino aspectos subjetivos como percepciones y construcciones mentales compartidas por un colectivo a través de los cuales se quiere entender el mundo.

Jenny Marina Guerrero Tejada.

I Capítulo

El imaginario heroico en la pintura de Arturo Michelena (el héroe: simbología y polivalencias)

Marco Aurelio Ramírez Vivas¹

Resumen:

El héroe constituyó el símbolo en la plástica venezolana decimonónica, y en otras manifestaciones culturales nacionales, para edificar el imaginario instituyente de la Venezuela republicana. Así Juan Lovera (1776-1841), *En el 19 de Abril de 1810* (1835), prepondera la soberanía del pueblo como base institucional de nuestra República; y en *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* (1838) del mismo pintor, son los criollos civilistas quienes encienden la liberación nacional. Arturo Michelena, en la última década del siglo XIX, recrea, enriqueciendo su simbología, ese imaginario heroico aún por instituirse de una República finisecular, diezmada por los caudillos. Así, en *Carlota Corday camino al cadalso* (1889), recuerda los ideales genuinos de la Ilustración; en *Miranda en la Carraca* (1896), en la derrota del Precursor subyace, sin embargo, la esperanza de que la Libertad a pesar de todo pervivirá; en *Vuelvan caras* (1890), se capta el arrojo admirable de los llaneros durante la Independencia; en *Bolívar en Carabobo* (1888), un héroe triunfante sobresale en un paisaje agreste pero promisorio; en *Muerte de Sucre en Berruecos* (1895), se narra patéticamente la disolución de la Gran Colombia; y en *El Panteón de los héroes* (1898), la comunidad heroica venezolana insta a retomar los otrora ideales libertarios para edificar una Venezuela republicana.

Palabras claves: Arturo Michelena, imaginario heroico, plástica venezolana.

¹ marcoarelioramirezvivas@gmail.com

Profesor Emérito del Departamento de Literatura de La Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de los Andes (Mérida-Venezuela). Colabora con el Grupo de Investigación de Patrimonio de la Facultad de Arte (ULA-Venezuela). Lic. en Literatura Hispanoamericana y Venezolana (ULA-Venezuela, 1978). Magíster en Literatura Iberoamericana (ULA-Venezuela, 1995). Doctor en Ciencias Humanas (ULA-Venezuela, 2017). Estuvo a cargo de las cátedras de Literatura Española I (Edad Media y Siglo de Oro español) y de Literatura Española II (siglo XIX y primera parte del siglo XX), y de Literatura Venezolana I (siglo XIX). Ha impartido Seminarios sobre Literatura Española y Literatura Venezolana. Ha publicado artículos en varias revistas científicas de Mérida y Latinoamérica. Fue miembro del Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano.

Introducción

Después de la separación de Venezuela de La Gran Colombia en 1830, comienza a edificarse el imaginario heroico de la República venezolana, desde la obra épica y el legado de sus héroes, que sintetizaba e irradiaba a su vez un lema ideológico: *la libertad política y civil*. Ese sería un imaginario heroico que, durante los dos tercios restantes del siglo XIX, la élite letrada diagrama y predica con vehemencia, sin lograr instituirlo del todo. Imaginario heroico que, instrumentalizado por el poder, se le interpolará una visión tergiversadora en la que el caudillo se disfrazará de héroe para urdir su farsa política; concepción, esta última, con mayor arraigo en la Venezuela decimonónica; cuyos sentidos propenderán a socavar al imaginario heroico originario.

Sin embargo, entre el imaginario heroico originario y el enfoque solapado impuesto por el caudillismo, no existen fronteras claras, y su interregno es brumoso y no del todo asible. Incluso, en el fuero interno de líderes de entonces luchaban por sobresalir el héroe y el caudillo, tal es el caso del General José Antonio Páez que, por una parte, deseaba la institucionalización republicana; pero, por la otra, estaban sus lanceros para hacer acatar su poder discrecional. Tampoco la élite letrada tuvo claridad meridiana al predicar los ideales republicanos: letrados los hubo entonces que apoyaron a caudillos, que ellos creían no eran tales. Finalmente, ese imaginario fraguado por la élite letrada nacional emerge, sobre todo, como un *discurso anticaudillista* ante el flagelo autócrata, no por una idea romántica de erigir una identidad patria (Ramírez, 2016). Por ello, esta nación no se comprenderá si no estudiamos a sus héroes y a sus ideales, a pesar de que, por la exégesis interesada de esos héroes por los grupos de poder, hemos padecido un sinnúmero desmanes autoritarios.

El imaginario heroico venezolano, en los comienzos de la insurgencia, transgrede el imaginario político colonial, Andrés Bello, sin embargo, planteó que las nuevas naciones hispanoamericanas se edificarían también sobre el legado cultural común de la América indiana: la lengua castellana, el catolicismo, la agricultura, las tradiciones y las costumbres del Nuevo Mundo. No obstante, lo primero que desbanca el imaginario heroico venezolano es *el derecho divino de los reyes*, para instaurar *la soberanía del pueblo*, como piedra angular de la libertad política y civil de la naciente República. Prueba de ello es el ideario político de la sublevación de Pedro Gual y José María España en 1797, la rebelión que difundirán las *Canciones patrióticas* durante el primer decenio del siglo XIX, la primera ruptura con el orden colonial del 19 de abril de 1810, la declaración de la Independencia el 5 de julio de 1811, y la aprobación de la primera Constitución venezolana. En ese ideario político y en esos sucesos secesionistas, se encuentran la primera aproximación doctrinaria republicana, donde los héroes todavía no hacían presencia. A ello se aúna un suceso de importancia singular: la llegada de Francisco de Miranda para liderar la primera República (1810-1813); cuya figura política, guerrera e intelectual serviría para forjar el modelo de héroe venezolano del siglo XIX.

Por otro lado, hay que precisar el contexto histórico-cultural en el que esta disertación se desenvolverá. Los “Prolegómenos de un imaginario heroico republicano y civilista en Juan Lovera” sitúa su expresión plástica en el decurso del primer decenio de la República venezolana (1830-1840), que, como etapa fundacional de la nación, se inspira en el primer quiebre del orden colonial (19 de abril de 1810); y en la firma del Acta de la Independencia (5 de julio de 1811), de la que emergió la Primera República (1810-1813). En cambio, el imaginario heroico en la pintura de Arturo Michelena, se ubica en el último decenio del siglo XIX, en un país en crisis política, con una andadura azarosa de sesenta años. Pintura épica de Michelena que recoge la tradición histórica, política y cultural de la Venezuela del siglo XIX, traducida, en este caso, en el legado poético de Andrés Bello y Simón Bolívar durante La Gran Colombia (1819-1830); y en la poesía heroica de los escritores bellistas venezolanos durante los primeros cuarenta años del país (1830-1870). Tiempo este en el que predominaron los caudillos: José Antonio Páez y José Tadeo Monagas, y se escenificó la Guerra Federal (1858-1863). También Michelena vivió el cenit y el ocaso del General Antonio Guzmán Blanco (1870-1877, 1879-1884, 1886-1888), quien, durante su mandato, implementa la primera política para domeñar los círculos intelectuales venezolanos, teniendo un éxito notorio en la producción literaria durante su gobierno, aunque hubo autores con sus obras, opuestos, tácita o expresamente, a esa instrumentalización cultural. Las artes plásticas también fueron objeto de ese sometimiento estético de los artistas. Sin embargo, gran parte de los pintores venezolanos de esa época, repusieron e enriquecieron el imaginario heroico nacional del albor republicano para intentar instituirlo del todo. Tal es el caso de Michelena, que despliega su discurso plástico heroico en medio de una Venezuela de presidencias efímeras, diezmada por sus caudillos locales y nacionales.

1. Prolegómenos de un imaginario heroico republicano y civilista en Juan Lovera.

María Magdalena Ziegler (2015b) plantea que para comprender a cabalidad la obra plástica de Juan Lovera lo primero es entender la tradición retratística en la cual este pintor se inscribe, cuyo objetivo era preservar el *statu quo* colonial. El retrato en esa época, prosigue Ziegler, presenta la imagen de un personaje principal. Al pintor no le interesaba captar la *esencia* del retratado (su alma), lo que le importaba era mostrar la jerarquía y la función del personaje en el entramado social. Por ello, pintaba con esmero sus blasones, cimera, lambrequines, tenantes y trajes. Por eso,

(...) su empeño en los detalles de la vestimenta en sus intrincados bordados y su impecable compleción. El traje es símbolo del estatus y no se escatiman en el retrato recursos que lo muestren. Pelucas, guantes, bastones, tocados y demás aditamentos serán incorporados para subrayar la peculiaridad social del retratado. (Ziegler 2015a, pp. 98-99).

Por otra parte, continúa Ziegler (2015a) Juan Lovera, como los pintores de su tiempo, no realizaba bosquejos para elaborar sus retratos, los acometía en el lienzo y le hacía *a posteriori* los ajustes requeridos, porque “lo que se pretendía era destacar la estructura social cimera de la persona principal retratada”. (2015a, pp. 100-101). Además, Juan Lovera era un pardo cuyo su oficio se equiparaba al del artesano, sin escuela plástica como hubo en otras regiones de la América española, o como las que habrá del siglo XIX en nuestra tierra; sin mecenas,

que vivía del patronazgo de las personas principales que demandaban las retratase. Ziegler (2015 a) por su parte, prosigue:

Caracas no obtuvo sino hacia el último cuarto del siglo XVIII un estatus económico [...] próspero como para albergar un mecenazgo artístico distinguido, aunque sin el calibre del Virreinato del Perú y de la Nueva España. En la Provincia de Caracas no hubo la figura del *encargo* de una obra a partir de un contrato [...], aunque sí en otros lugares del mundo hispánico en América. El artista colonial de esta tierra no le preocupaba la originalidad de su obra, se limitaba a respetar los cánones estéticos, mientras la maestría en la ejecución fuera notable, o [...] aceptable. No obstante, esta dinámica poco espacio dejaba al maestro pintor [...] para reflexionar sobre el arte de la pintura, sobre nuevas posibilidades, sobre su esencia, sobre temas estéticos en general. En todo caso, su función no era reflexiva, era ejecutiva. [...] No hay espacio para la labor intelectual del artista, sino para su labor manual (pp. 106-109).

Estos aspectos, como antecedentes artísticos son importante, a la hora de examinar *El Tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) y *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* (1838).



Figura 01 *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, 1835 de Juan Lovera. Óleo/ tela, 98 x 139 cm, Capilla Santa Rosa, Palacio Municipal (Caracas-Venezuela).

No se sabe si Juan Lovera presenció, en la Plaza Mayor del Jueves Santo del 19 de Abril de 1810, cuando el Capitán General Vicente Emparan, luego de abandonar el Cabildo —donde no se aprobó crear una Junta de Gobierno provisional por la invasión napoleónica a España—, iba entrar a la Catedral para oír Misa, es conminado a regresar al Cabildo para que siguiera debatiéndose tan delicado asunto. Como tampoco, si fue testigo de «la consulta popular» que Emparan efectuó desde el balcón del Ayuntamiento. Se supone que estaba en Caracas y, de

no ser testigo ocular, sí tuvo que serlo del impacto de ese hecho político en la población. (Ziegler, 2015a, p. 112). Después emigrar a Cumaná, huyendo, junto a los caraqueños, de las huestes de José Tomás Boves, tuvo una vida azarosa, de la que no existen noticias. Para 1820, Lovera y su familia se encuentran otra vez en Caracas. En 1821, la Constitución de Colombia elimina «las distinciones de clase en los libros parroquiales». Lovera deja de ser “un pintor pardo, para [...] ser un *pintor republicano*” (Ziegler, 2015a, p. 112).

El día 18 de marzo de 1825, el Ayuntamiento convoca a Lovera, y a otros personeros, para celebrar un aniversario más del 19 de Abril. El 21 de marzo, el organismo municipal encarga a Juan Lovera “de formar y presentar al Cuerpo el diseño de un tablado que debe construirse en la plaza mayor para el mismo día diez y nueve de Abril.” (Ziegler, 2015a, p. 135) No se sabe tampoco si el tablado para dicha celebración patria lo concibió y ejecutó Juan Lovera. “Su participación en la creación de este aparato efímero para la celebración de la fecha es [...] factible dada la encomienda del Cabildo...” (Ziegler, 2015a, p. 136). De esos años, quedan de Juan Lovera *El Retrato de Mariano de Herrera y Toro* y *el Retrato de Cristóbal Mendoza*, que dejan ver cómo el pintor se ha desprendido “(...) de los camisones coloniales y perfila una visión más sobria (...) del retratado (Ziegler, 2015a, p. 136). La robusta figura de doctor Mariano Herrera y Toro resalta en fondo neutro. Nada distrae al espectador: la mirada del retratado es atenta y destaca su vestimenta, frugal.

En el caso del doctor Cristóbal Mendoza, su parquedad es similar (...). Tan sólo una biblioteca de gruesos y voluminosos libros que se asoma con discreción gracias al cortinaje (...). Sostiene Mendoza un libro abierto en sus manos y el mensaje que esto transmite [...]: él es un hombre de leyes, de república. (Ziegler, 2015a, p. 136)

Herrera y Toro como Mendoza no se relacionan “con abolengos familiares ni blasones de plumas...” (Ziegler, 2015a, p. 137). “Veinte años después del 19 de abril de 1810, es un ciudadano con una concepción republicana más austera, conceptual y civilista del retrato”. (Ziegler, 2015a, pp. 139-142)

El Tumulto del 19 de Abril de 1810 (1835) es, *grosso modo*, un retrato pero no de uno o dos personajes sino de un colectivo social, que protagoniza la primera ruptura colonial en la Capitanía General de Venezuela (véase **Figura 01**). En tal retrato colectivo, la vestimenta de sus personajes, las prendas que le asisten y los objetos que le son inherentes, son pintados cuidadosamente, pero sin el detalle minucioso de cuando Lovera era un retratista artesanal de la Colonia. *El Tumulto...* se divide en varios grupos sociales, en cuyo centro se destacan dos individuos que reciben la mayor iluminación del cuadro, con trajes distintivos a su rango o su función social; y, a medida que la vista del espectador se desplaza desde el centro al fondo, a la derecha o a la izquierda esa iluminación y el rostro y vestimentas de los demás personajes se difuminan, pero sin perderse su alegorismo, que permite al espectador identificar muy bien a los sectores sociales presentes. El conjunto pictórico, según Ziegler (2015b) trasluce la pincelada magistral de un pintor republicano, que, más que un retrato histórico fidedigno sobre ese suceso, expone su significación político-ideológica. Para esta autora, una pintura tan compleja debió concebirse muy lentamente:

(...) Son demasiados personajes, muchos gestos y posturas, elementos aledaños y, sin duda, el marco especialmente elaborado para la obra, con las inscripciones inferiores, ha debido suponer un tiempo de consideración y estudio para tomar las decisiones finales que dieran a ésta su aspecto final.” (Ziegler 2015*b*, p. 227).

El Tumulto del 19 de Abril de 1810 se muestra en tres planos horizontales: el primero, ocupa los grupos sociales retratados, los protagonistas del suceso político; el segundo, casi de la misma proporción del anterior, presenta el frontispicio de la Catedral de Caracas; y el tercero, de proporciones algo más pequeñas, la parte más elevada del frontis catedralicio. En el cuadro domina el acontecimiento relatado en primer plano, que acoge a los personajes del lienzo. Ahora, guiados por Ziegler (2015*b*) describiremos el cuadro. Del centro hacia la derecha está el Capitán General Vicente Emparan; a su lado, el Alférez real Feliciano Palacios y Blanco; a quien le sigue “(...) uno de los maceros portando la Maza de la Ciudad de Caracas (símbolo del poder regio) (...)” (Ziegler 2015*b*, p. 227); que se cierra con el batallón de granaderos (vestidos de gala, gorro de piel y bayonetas) al mando de Luis Ponte, quien porta un sable. En esa sección, en la parte inferior y casi al centro, dos hombres de ropas y sombreros oscuros señalan al Capitán General. También allí está un mendigo ciego con su perrito, y un hombre de raza negra y, por ende, de baja condición social en esa época, que desde un altillo se interesa por mirar lo que está aconteciendo. Del centro hacia la izquierda se hallan Vicente Salias y los otros cabildantes, vestidos de “(...) de frac azul y exquisitos adornos en los bordes, tocados con bicornio negro de finos bordes dorados (...)” (Ziegler 2015*b*, p. 228) Detrás de los cabildantes, una multitud entre agitada y expectante; y también, de espaldas, el otro macero, y un personaje desconocido; ambos, curiosamente, agitan a la multitud. En ese mismo ángulo, emergen, invadiendo el segundo plano de la composición, tres niños, que se suben a una ventana de la Catedral. Del centro hacia el fondo, se perciben a las autoridades eclesiásticas en la puerta catedralicia, cuyos rostros no se precisan, y que esperan la entrada del Capitán General. El cuadro relata cuando Vicente Salias, en el atrio de la Catedral, conmina a Vicente Emparan a que regrese al Cabildo para que se retome la discusión sobre la creación de una Junta provisional de gobierno debido a la invasión francesa de la Península (2015*b*, p. 227-229). Finalmente, según esta autora, la composición de esta obra no es intuitiva sino guiada “por el orden que demanda el espiral áureo” que, “para una mejor visualización de la superficie pintada”, responde a una planeación geométrica y matemática del cuadro, en pro de su proporción y armonía en su estética y contenido (2015*b*, p. 231).

Como se dijo, *El Tumulto del 19 de Abril de 1810* no es un retrato histórico sobre un suceso patrio como tal, sino que comunica, veinticinco años después del hecho, respetando los detalles históricos (personajes principales, vestimentas, insignias, espacio catedralicio y tiempo colonial), la significación político-ideológica de ese acontecimiento para gestación de la Venezuela republicana. En el primer plano horizontal del cuadro, los personajes de los diversos grupos se disponen en una igualdad política y social, en el que los cabildantes y su gente (criollos y pardos) propenden a imponerse sobre la autoridad del Capitán General y su cuerpo de granaderos, quienes, a pesar de sus armas, ven cómo su poder va a menguar súbitamente. Las autoridades eclesiásticas, en esa *tábula rasa* social, apenas se visibilizan en la puerta de la Catedral, y, aunque son jerarcas y maestros de la Iglesia, pierden también su influencia política en el *statu quo* del Imperio Español. La soberanía del pueblo, que encarna

Vicente Salias y sus acompañantes, con su demanda al Capitán General a regresar al Cabildo, ya socava el derecho divino de los reyes, cuya defenestración se concretizará cuando Vicente Emparan renuncia ante la demanda del pueblo caraqueño que ya no quiere su mando. Soberanía del pueblo que desembocará en la República, de la cual se beneficiará las clases desfavorecidas que representan el joven mendigo ciego atento a la algarabía, y el hombre de raza negra que observa desde la periferia el inesperado suceso político (aunque para la fecha del cuadro, 1835, no se había abolido la esclavitud en Venezuela). Emerge el nuevo orden republicano que captan las nuevas generaciones, que representan esos tres muchachos subidos al pie de una de las ventanas de la Catedral. La fachada del Templo sirve de fondo; pero su frontis es sencillo y austero, sin las insignias del poder español. En el cielo oscuro en la parte superior, sus destellos de luz alegorizan el advenimiento de un albor republicano promisorio. La figura que queda, en el mero centro del primer plano, es la de Vicente Salias, en un óvalo central, recibiendo la mejor parte de la iluminación, para indicar que es portavoz de los nuevos valores republicanos que se cimentan en la soberanía del pueblo. Por último, en los entresijos del cuadro se percibe el influjo de una obra clave de Juan Germán Roscio que, pensamos, fue libro de cabecera de Juan Lovera: *El triunfo de la libertad sobre el despotismo* (1617). Obra que prepondera la soberanía del pueblo en desmedro del derecho divino de los reyes, pero sin negar las verdades de la fe y la doctrina de la Iglesia. En el cuadro se destacan asimismo los valores republicanos de la *soberanía, igualdad e independencia*; aspectos políticos estos novedosos en la Caracas colonial.



Figura 02. La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811 de Juan Lovera 1838, Óleo sobre tela, 97,5 x 138 cm. Capilla Santa Rosa de Lima, Palacio Municipal de Caracas (Venezuela)

La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811 (1838) (véase **Figura 02**), es también, en un sentido lato, un retrato colectivo sobre un suceso que, junto con el 19 de abril de 1810, marcaron el nacimiento de nuestro país. El cuadro

(...) muestra al honorable cuerpo de diputados del Primer congreso de Venezuela aquel de 1811, reunido en la Capilla de Santa Rosa, [...] de la Universidad de Caracas. Es en ese lugar donde se decidirá declarar la independencia el 5 de julio de ese mismo año. Cabe señalar que la firma del Acta con tal declaración no sucederá en un acto formal y solemne como el que Lovera muestra en el cuadro. Los diputados suscribirán el documento en los dos días subsiguientes. *Así, pues, Lovera (re)construye una escena que jamás sucedió, pero que sintetiza en sí misma el significado histórico del acto.* (Ziegler, 2015b, pp. 232-233) [Subrayado nuestro]

Lovera recrea un espacio cuyas dimensiones de mayor amplitud no concuerdan con las más estrechas del espacio real de la Capilla. Emplea el espiral áureo cuyo centro se encuentran al lado izquierdo del cuadro desde el espectador, "...en el cual se halla el Acta que todos esperan firmar [...] se encuentra la directiva del Congreso, el resto de asistentes ocupan la sección más grande, hacia la derecha..." (Ziegler, 2015b, pp. 233-234).

En cuanto a la visualización del cuadro, Ziegler plantea que:

(...) Una pintura, como una página de texto, se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo [...] Si miramos la obra [...] en el sentido indicado, tendremos que ciertas líneas (o fuerzas) visuales conducen nuestra mirada hacia el extremo derecho del cuadro: una vez allí, otras fuerzas contrarias nos hacen devolver hacia el otro extremo [...] donde se concreta la firma del magno evento. (2015b, p. 234)

Estas fuerzas visuales hacen que el espectador se sienta atraído y se involucre en el suceso narrado en el cuadro (Ziegler, 2015b, p. 234).

Los diputados identificables en la pintura de Lovera suman veintisiete personas, entre los cuales destacan, sin desmedro de los otros, Francisco de Miranda, Juan Germán Roscio, Francisco Isnardi y Francisco Xavier de Ustáriz. Estos veintisiete proceden de diversos sectores sociales tales como: sacerdotes, políticos, abogados, hacendados, oficiales de la tropa colonial, periodistas, historiadores, un lector en artes, comerciantes, un alcalde, un médico y diplomáticos. Son estos diputados, en su mayoría civilistas, los constructores de la naciente República de Venezuela.

El cuadro se distribuye en tres planos horizontales con tendencia algo descendentes o ascendentes según se mire de izquierda a derecha, o viceversa. El primer plano, ubicado en la parte inferior, arropa a todos los personajes de *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*. Desde los tres ventanales de la Capilla Santa Rosa entra la luz que ilumina a los diputados partícipes en el acto. El primer ventanal baña de luz a la persona que está firmando el Acta en la primera mesa, acompañado de la directiva del Congreso (lado izquierdo extremo). En la segunda mesa se encuentran Juan Germán Roscio y otros diputados, quienes dan los toques finales al Acta; y un grupo de legisladores sentados más

allá de la mesa, cuyos rostros son fácilmente identificables (casi en el centro de la pintura). Hacia el lado derecho se destaca el Generalísimo Francisco de Miranda, cuya alta figura iluminada se dispone en un óvalo invisible, lo que le imprime una importancia singular como participante del acto. Los demás diputados, cuyos rostros son borrosos, se alinean al fondo de las tres ventanas.

El cuadro, pintado veintidós años después de firmarse el Acta de la Independencia, nada alude a la pérdida de la Primera y Segunda República, ni a la existencia de La Gran Colombia. Más bien alegoriza a la jovencísima República venezolana, declarada como tal a partir de 1830. Mediante esa Acta se institucionaliza *la soberanía del pueblo, la igualdad ciudadana* y la *independencia* de Venezuela. Mediante esa firma, los valores republicanos, defendidos en *El Tumulto del 19 de Abril de 1810*, se institucionalizan, se vuelven pivotes políticos de la recién creada nación venezolana. Por otro lado, Francisco de Miranda, que en ese momento era diputado, su individualidad descollante sobresale del cuadro por recibir la iluminación máxima, y por resaltar su figura en un óvalo: él es el portaestandarte de los ideales republicanos; y ya encarna el modelo del guerrero, político e intelectual mediante el cual se idealizarán a los héroes de la Independencia.²

En *El Tumulto del 19 de Abril de 1810*, según la teoría sobre los imaginarios de Cornelius Castoriadis (1983), se produce un “ocultamiento de los dioses” y “la presencia del caos”: el orden colonial colapsa, para producir una metamorfosis institucional que recrea un nuevo *eidós*: una sociedad republicana, avalada por criollos y pardos, observada también por los negros, en ese entonces esclavos. En *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, se instituye ese nuevo *eidós*: ese imaginario que desbancara al orden colonial. Y ello, como lo pone de relieve Lovera, conforman los cimientos políticos de la Venezuela republicana, que comienza su andadura como nación, a partir de 1830.³

2. El imaginario heroico en la pintura de Arturo Michelena (1863-1898)

Antes de entrar en materia sobre la pintura heroica de Arturo Michelena, es necesario realizar algunas puntualizaciones para contextualizar esa producción pictórica, situada en el último decenio del siglo XIX, específicamente entre 1888 y 1898. Michelena, como todos los artistas, no parte de cero, una larga y densa tradición republicana (concretizada en la literatura nacional) respalda su producción plástica singular.

En *Imaginario heroico y Paisaje agrario nacional en la poesía bellista venezolana (1830-1870)*, se abordó la concepción lírica sobre el héroe venezolano en una parte medular de

² Sobre la significación de *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* de Juan Lovera y su relación con *El Tumulto del 19 de Abril de 1810*, debo agradecer a la profesora María Déborah Ramírez Rondón (Candidata a doctora por el doctorado en Ciencias Humanas, ULA-Mérida) por sus comentarios esclarecedores para elaborar esta interpretación.

³ Sobre la representación como un nuevo *eidós* del *El Tumulto del 19 de Abril de 1810* y *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* de Juan Lovera, agradezco al Dr. Luis Alfonso Rodríguez Carrero del Grupo de Investigación sobre Patrimonios (ULA-Mérida) por su valiosa orientación para desbrozar la exégesis expuesta en este párrafo.

nuestra poesía decimonónica (Ramírez, 2016). En una primera fase, entre 1797 y 1811, se desplegaron los ideales republicanos mediante la declaración de los derechos del hombre, las canciones patrióticas y otros documentos, para dotar a la Independencia de todo ese aparato ideológico, que le sería indispensable (Ramírez, 2016, pp. 19-31). En una segunda fase, se encuentra la poesía de la independencia, entre 1811, con su carácter de arenga guerrera, en la cual se empezaban a entronizar ciertos héroes sin un programa político denso, donde se enunciaban apenas los ideales de Libertad política y civil (Ramírez, 2016, pp. 31-37).

Durante La Gran Colombia (1819 y 1830), el héroe (Simón Bolívar aún vivo y una comunidad heroica, la mayoría mártir en la guerra, o bien muertos por causas naturales), adquieren ribetes de una propuesta política más programada para la edificación de lo que se llamaría: Hispanoamérica. No es casual que el mismo Simón Bolívar escribiera *Mi delirio sobre el Chimborazo* (1822), aunque conocido en 1833; Andrés Bello compone la primera gesta independentista; la *Alocución a la Poesía* (1823); y José Joaquín Olmedo delinea la *Victoria de Junín. Canto a Bolívar* (1826). Esas tres piezas líricas responden a un modelo heroico idealizado con el propósito de institucionalizar la república hispanoamericana: primero figura *el héroe* como una persona frágil, mortal y efímera en la historia humana; luego su *obra épica* admirable, elevada en el altar de la memoria para recordarse en siglos venideros; y después, *los ideales republicanos* que trascenderán al héroe y a su obra épica, mediante los cuales se institucionalizará día a día y de manera incansable a la República (Ramírez, 2016, pp. 39-77).

Aunque Juan Vicente González ya escribía sobre Bolívar como héroe republicano desde 1830, no será sino hasta 1842, con la traída de los restos del Libertador a Caracas, cuando se produce la eclosión de la poesía heroica nacional y de las otras temáticas líricas (poesía agraria, sentimental, de grandes temas universales, religiosa, etc.). A lo largo de los primeros cuarenta años republicanos, los periódicos, los folletos, las hojas sueltas, los álbumes de las mujeres y los libros, se llenan de esa escritura lírica, que hoy conforma parte de la riqueza de la poesía venezolana (Ramírez, 2016, pp. 79-83).

La poesía venezolana desbrozará, entre 1840 y 1870..., al héroe independentista venezolano durante tres etapas. En la primera, predominará, durante 1840 y 1870, el retrato del héroe republicano, centrado en Simón Bolívar. En ese retrato poético —que abordarán, entre otros, José Antonio Maitín, Juan Vicente González y Abigail Lozano—, aunque se destaca la persona del héroe y su epopeya, lo primordial es dejar en claro la primacía la Libertad política y civil como la piedra angular de la República. En la segunda etapa, en la década de 1860, el tema de la poesía heroica sería la Libertad política y civil, relegándose el héroe a un segundo plano, incluso desapareciendo su figura en varios de sus poemas. El ejemplo clásico de esta modalidad temático-poética será la oda *A la Libertad* de Heriberto García y Quevedo. Sin embargo, hasta ese momento, los poetas planteaban los ideales para conformar el Estado moderno desde el plano meramente ideológico; que, no obstante, lo vieron insuficiente para institucionalizarlo en el imaginario político venezolano. Así, en una tercera etapa, entre los finales de 1860 y primeros años de 1870, se produce un cambio significativo en la poesía heroica venezolana. En el Certamen poético *A la Libertad del Viejo Mundo*, se plantea la libertad no solamente desde el plano ideológico sino como una verdad semejante a la fe

religiosa, que debería arraigarse en el sentimiento más profundo de los pueblos; además de visualizar este valor republicano fuera de las fronteras nacionales, porque mientras hubiera la tiranía en cualquier nación del Planeta no reinará de veras la libertad en el mundo (Rojas, 1869). Sin embargo, en el Certamen *La Gloria del Libertador* (Jugo Ramírez, 1872), el héroe, en la figura de Bolívar, vuelve a los cantos poéticos, pero no se enaltece a su persona ni a su obra épica, aunque se las valorice, sino se prepondera por enésima vez la verdadera “Gloria” del Libertador: haber dejado la herencia de la Libertad política y civil para que cada día su institucionalización se perfeccione en la República (Ramírez; 2016, pp. 83-101, pp. 110-134).

Pero, como dijimos, esta idealización del héroe en la poesía nacional del siglo XIX, es sobre todo un discurso anticaudillista, debido a que la elite letrada nacional veía con gran preocupación el surgimiento de nuevos tiranos locales, disfrazados de héroes, carentes de proezas épicas e ideales republicanos, cuyo norte era el poder discrecional y la satisfacción de sus ambiciones personales, dejando devastación, muerte y desolación a lo largo de la geografía patria. Es doloroso decirlo, pero igual que el héroe republicano forma parte del imaginario político venezolano, también en ese imaginario está presente el caudillo con su macabra hoja de pillaje, asesinatos y destrucción institucional. Este es el drama atroz de nuestros líderes, en ellos conviven: héroe y caudillo, como fuerzas antagónicas que buscan destruirse el uno al otro, saliendo victorioso, muchas veces, el caudillo. Ya John Lynch (1993) sobre el origen del caudillo hispanoamericano decía que:

(...) éste era un vástago de la guerra de independencia. Cuando Napoleón invadió a España, se rompieron los nexos de la Metrópoli con sus colonias. Se crearía entonces una crisis de autoridad entre los súbditos indianos, y las instituciones coloniales quedarían destruidas. Cuando la Colonia se derrumba, dos nuevos grupos, los constitucionalistas y los caudillos, intentaron llenar ese vacío de poder (p.59).

Bolívar, prosigue Lynch, con su astucia y arrojo, enfrentó a los caudillos y los colocó de su lado y, aunque muchas veces actuó como caudillo, no lo fue tal, quiso instituir la independencia concluyéndola políticamente bajo un poder central fuerte (Ramírez, 2016, p. 91). Sin embargo, según Lynch, quienes se beneficiaron de la gesta independentista fueron los caudillos y no las élites políticas, sociales y culturales emergentes que deseaban institucionalizar las naciones hispanoamericanas (Ramírez, 2016, p. 117). Así, en el imaginario heroico venezolano, el caudillo —sembrador del caos, la confusión política y la guerra civil—, así ello nos disguste, se vuelve una representación social ineludible; es más, es quien impulsa por contravención a su persona, la edificación de ese héroe instituyente de Hispanoamérica.

Otro aspecto a tener en cuenta es el tiempo histórico en que Arturo Michelena (1863-1898) produjo su obra icónica, cuyo quehacer artístico promisorio interrumpe su temprana muerte, en 1898. Se aprecia a Michelena como un pintor del guzmancismo, como si lo fue el genial Martín Tovar y Tovar (1827-1902), que contaría con el “mecenazgo” del «Ilustre Americano». Michelena realizó su obra magna en el postguzmancismo inmediato, en el que prevalecían los gustos estéticos y costumbres del tiempo de Guzmán Blanco, pero, al que le

imprimió la filigrana de su carácter. Michelena concilia magistralmente el encargo, la propuesta artística, la complacencia estética, con un discurso propio. En *el encargo*, del cual vivía el pintor, en el caso de la pintura heroica, respondía al imaginario instituido de la nación, cuyas esferas del poder sentían esa necesidad de honrar, con sinceridad o disimulo, a los héroes, aprovechando las efemérides patrias, para ellos figurar y/o seguir fraguando la identidad nacional. Ese encargo, sin embargo, va a contar con *una propuesta artística sui generis* de Michelena, que siempre cabalgará entre el imaginario heroico instituido y el aún por instituir. Ese encargo y propuesta artística conlleva la *complacencia estética* de quienes patrocinan la obra y de su sociedad receptora, dentro de los parámetros de un imaginario heroico estatuido. Pero ese encargo, propuesta artística y complacencia estética se va a amalgamar con *un discurso propio* del pintor que, si bien complace, se adapta a los usos y costumbres de la época; ausculta, interpela y advierte sus preocupaciones por el futuro político, social y cultural de la Venezuela que se cree cimentada sobre un sólido imaginario republicano. A continuación, veremos —no por su orden cronológico de composición, sino por el orden de los sucesos que se narran—, a *Carlota Corday camino al cadalso* (1889), *Miranda en la Carraca* (1896), *¡Vuelvan caras!* (1890), *Bolívar en Carabobo* (1888), *Muerte de Sucre en Berruecos* (1895), y *El Panteón de los héroes* (1898) de Arturo Michelena.

2.1. El recuerdo de los ideales republicanos genuinos, en Carlota Corday camino al cadalso

Michelena pinta en 1889 la obra: *Carlota Corday camino al cadalso* que, —junto a otras dos obras: *El niño enfermo*, y *La visita electoral*, ambas de 1887—, la muestra en la Exposición Universal Internacional, celebrada en París ese año con motivo de los cien años de la Revolución Francesa. Por el conjunto pictórico obtiene medalla de oro en su primera clase. Pero, ¿quién era Carlota Corday, la dama que inspiró el cuadro a Michelena? Marie Anne Charlotte Corday d'Armont nacería el 27 de julio de 1768 en Saint-Saturnin-des-Ligneries, una aldea de Normandía. Hija de François de Corday d'Armont y de Jacqueline-Charlotte-Marie de Gontier de Autiers, una pareja aristócrata. Al quedar huérfana de madre, su padre envía a Charlotte a Caen, donde ingresa en la Abbaye-aux-Dames; donde recibe una buena educación. Durante la revolución, Charlotte simpatiza con los girondinos por sus ideas republicanas moderadas, quienes en su mayoría eran burgueses y defendían una Monarquía constitucional. Cuando Luis XVI es ejecutado, el 21 de enero de 1793, la Revolución Francesa se radica. Los jacobinos y sans-culottes, defensores de la república, intentan acabar con los girondinos; a quienes persiguen, apresan y guillotinan. Charlotte decide acabar con ese período de Terror, iniciado por Robespierre el 2 de junio de ese año. Marcha hacia París el 9 de julio de 1793, para eliminar a Jean-Paul Marat, un jacobino influyente. Charlotte se presenta en su casa, so pretexto de revelar los nombres de los principales miembros de La Gironda. El líder jacobino estaba sumergido en una bañera para aliviar su enfermedad. Al entrar a la habitación del jacobino, Charlotte no dudó en clavarle un cuchillo en el pecho, muriendo Marat en el acto. La joven es detenida. Cuatro días luego, el 17 de julio de 1793, es guillotizada. Charlotte Corday, con el tiempo se convertiría en el símbolo por antonomasia de los valores republicanos genuinos, en contra de la tiranía, originada por la época de Terror de los jacobinos.

Evelyn Castro nos describe con agudeza la escena del cuadro *Carlota Corday camino al cadalso* (2018), de Arturo Michelena (véase **Figura 03**). Del lugar de la prisión destacan la rusticidad de sus paredes y losas del piso. La luz intensa que entra por la puerta, ilumina sobremanera el rostro de perfil dando protagonismo a Carlota Corday, que sale con las manos atadas a su espalda. “(...) ...Su falda vaporosa y de múltiples pliegues de color pastel le da aún más luminosidad a este personaje, quien cubre su cabeza con una (...) cofia blanca que deja ver solo parte de su cabello brindándole distinción a sus facciones” (Castro, 2018). Carlota es una joven hermosa que mira sin temor y con altivez el cadalso (que sugiere el cuadro), donde morirá. A ella la acompañan cinco hombres. El primero, en el extremo izquierdo, es, quizás, un sacerdote; el segundo, que sobresale en ese extremo, un gendarme; el tercero, un carcelero que mira con un dejo de tristeza el cadalso visto por la condenada; el cuarto, otro carcelero, en el centro del cuadro, con un manojo de llaves en su brazo derecho, que enciende su pipa con indiferencia, porta un gorro rojo y la vestimenta de los franceses revolucionarios; y el quinto, hacia la derecha, de pie, el pintor Juan Jacobo Hauer, con chaqueta y bufanda, mira “... con gravedad [a Carlota], para pintarla en un lienzo [...] adosado a una silla. Al fondo, pegada a la pared, [...] una pequeña mesa [...] con] varios pinceles...” (Castro, 2018) Una ventana detrás del artista deja colar poca luz (Castro, 2018). Michelena se inspira en Juan Jacobo Hauer que, por un lado, pintó el retrato hoy clásico de Carlota Corday; y, por el otro, también plasmó en el lienzo el asesinato de Marat. Michelena, sin embargo, toma un camino intermedio, también retrata a Carlota, pero en el momento de ser conducida al cadalso a causa de la muerte que ella le infringiera al líder jacobino.



Figura 03 *Carlota Corday camino al cadalso* (1889) de Arturo Michelena. Óleo/ tela de 235 x 314 cms. Pintura realizada en el Pabellón de Bellas Artes de la “Exposición Universal Internacional” de París (1889), con motivo del centenario de la Revolución Francesa.

Por su parte, para Eduardo Planchart Licea: el rostro cabizbajo de Carlota Corday y sus ojos lacrimosos reflejan el dolor contenido de una vida joven a punto de sucumbir. “La angustia (...) como preámbulo a la muerte se percibe por el desorden de los objetos (...) el pincel en el suelo junto al libro las *Vidas paralelas* de Plutarco” (2017) . Los personajes de la pintura se encierran en sí mismos, como lo delatan sus puños cerrados o aferrándose a un objeto. Las únicas manos abiertas, aunque amarradas, son las de Carlota Corday, que sirven de distensión al ambiente tenso de los demás personajes. El cordel en la mano derecha del pintor representado y la tijera que también sostiene el carcelero que se encuentra detrás de Carlota, anuncia la ineludible muerte de la heroína. “(...) En la mitología griega, Láquesis cortaba el hilo de la vida cuando llegaba el fin de la existencia. Llaves, cuerdas y tijeras (...) nos llevan al fin de un destino y a la entrada de un personaje a la historia.” (Planchart, 2017) Las miradas son abatidas como la del pintor y la del primer carcelero; pero la de Carlota, aunque triste, es firme y retadora. “(...) Carlota se convierte en el centro lunar del cuadro, como lo señala la palidez de su rostro, que se opone a la luz que la rodea (...)” (Planchart, 2017) La musa lunar morirá, pero resucitará: su muerte la reconcilia con la vida: “...una diosa lunar que será ejecutada por el principio solar.” // “...Carlota Corday no pareciera dirigirse a la guillotina [...], es sombra y realidad, pasado y futuro.” (Planchart, 2017)

Este cuadro deja ver las inquietudes políticas, sociales y culturales de Michelena en el tiempo histórico de la composición. *Carlota Corday* se presenta con motivo del centenario de la Revolución francesa. En esa obra se expresa simbólicamente el ajusticiamiento injusto de una heroína, cuyo sacrificio recuerda las desviaciones de una revolución política que cayó precisamente en aquello que combatía: la opresión y la tiranía; no es la usual condena de un reo por asesinato. En *Carlota*, Michelena trasluce su preocupación por la Venezuela de su tiempo, cuyo discurso oficial decía haberse erigido sobre los valores republicanos de los libertadores, pero cuya realidad respondía más bien a la opresión y a la tiranía de los caudillos. No en vano, desde la simbología romántica, Carlota, la mujer cuestionadora y justiciera de la deformación de la Revolución, representa a la Francia que vio trastocados los ideales de la Ilustración, tal como Venezuela ve burlada su institucionalización republicana durante el siglo XIX.

2.2. La derrota del Precursor bajo una luz de esperanza libertaria, en *Miranda en la Carraca* (Caracas, 1896)



Figura 04. *Miranda en la Carraca* de Arturo Michelena, 1896, Óleo sobre tela 197 x 245,2 cm. Galería de arte Nacional. Caracas.

Según José María Salvador Gonzáles (2006) *Miranda en la Carraca* de Arturo Michelena (véase **Figura 04**), es encargado por el presidente Joaquín Crespo para celebrar la Apoteosis de Miranda con el motivo de conmemorarse el octogenario de su muerte (3 de julio de 1896), sería admirado de manera unánime, volviéndose con el tiempo en “el paradigma iconográfico del Precursor de la Independencia venezolana.” (Salvador, 2006) Cuadro expuesto en el Palacio de Gobierno, en la Casa Amarilla, en paralelo a la Exposición de Pinturas en el Palacio Federal, donde se exhibían pinturas de Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas, Antonio Herrera Toro y Emilio Jacinto Mauri. Sobre la pintura *Miranda en la Carraca*, el famoso pintor Tovar y Tovar sobre este cuadro, declaró:

El *Miranda* de Michelena pasará a la posteridad, y si el artista no hubiera ejecutado ya trabajos que lo recomiendan como el primer pintor de América, ésta sola obra bastaría para inmortalizar su nombre. La figura del cautivo está ejecutada con amor, y en el cuadro hay verdad y sentimiento, color y poesía. (...). (Salvador, 2006).

Para Luis Enrique Pérez Oramas (1999) Arturo Michelena, es uno de los representantes de la Escuela pictórica

(...) «académica» y «afrancesada» (...) en la Venezuela del último cuarto del siglo XIX..., que plasmaría ...el imaginario simbólico de la república independiente. (...) para darle figura —e imagen— a una idea de nación. Al regresar de Francia pinta el icono emblema de la pintura heroica nacional, la imagen que todos los venezolanos llevan inscrita en el corazón de la memoria (visual) (...): *Miranda en la Carraca* (1999, p. 13).

Miranda es el “(...) observador eterno de quien lo mira tras un muro (...): ensimismado, naufragado en la melancolía de una mirada sin destino (...)” (Pérez, 1999, p. 23) Varios objetos acompañan su soledad:

(...) dos libros (...) en ostensible situación de inutilidad; el uno a punto de caer (...) entre la colcha del catre y el muro del fondo; el otro (...) en la mesa, reposando sobre una pila de libros (...), pero (...) invertido, ilegible, abandonado; (...) entre los espectadores y la escena, ese sitio vacío, (...), el taburete, el lugar de quien no está ni —acaso— pueda estar nunca (Pérez, 1999, pp. 23-24).

Continúa la descripción de esta obra Pérez (1999) “El puño cerrado denota melancolía, que sostiene lo que queda del hundimiento, (...) señalando claramente (...) las coordenadas simbólicas de la soledad. (Pérez, 1999, pp. 23-24). La mirada de Miranda es

(...) narcisista y amedusante, autorreflexiva y aniquilante. Amedusante en [...] que llegara a ver, en el espejo de sus propios ojos, la faz de la muerte: «morir viendo», «ver la propia muerte», «ver muriendo», tales son las circunstancias [...] de] *Miranda en La Carraca* [...]. Por ello, [...] su mirada es [...] similar a la de Narciso: viéndose en el espejo opaco de su fracaso, en la deforme superficie de sus sueños, sin poder allí reconocerse (...) (Pérez, 1999, pp. 23-24).

Las miradas narcisistas y amedusantes de Miranda sintetizan los poderes y los terrores del retrato. Ambas interpelan “...lo que allí refleja (o se refleja), (...) lo que allí congela (y se congela), en función de la figura pétrea y petrificante que nos mira en el fondo sin fin de nuestra ausencia (...)” (Pérez, 1999, p. 25)

¿-Qué superficie (...) en este cuadro nos devolvería nuestra (...) imagen, además de las pupilas sombrías, nocturnas, de Francisco de Miranda? Sin duda, adosada a la pared del fondo, la cadena, el símbolo aquí de la reclusión y la atadura; [...] que enmarca] la figura de Miranda (...) el rostro (...) del héroe meditabundo. (...) y el asiento de nadie, el taburete vacío con su ostensible descostura, con su trama rota, el asiento del espectador ausente— sirven para señalar dos visiones, dos miradas, dos ojos: el ojo prisionero de Miranda, el ojo meditabundo que piensa (...). (Pérez, 1999, pp. 25-26)

Melencolia patriae de

(...) Miranda que observa la vastedad de una pérdida (...), el de la nación misma (...) Miranda (...) no puede retornar —a menos de hacerlo como despojo mortal, en la frazada de estas sábanas que marcan la morbidez de su decaimiento—. Cuadro del regreso imposible, de la distancia inexorable, del duelo, de la negra hondura de una mirada sin objeto (...), Miranda nos

mira (...), a quienes (...) somos (...) la desmesura misma de su melancolía...” (Pérez, 1999, pp. 25-26)

Obra que señala a un héroe fracasado, en su anti-heroísmo, en su naufragio: que nos ve desde su melancolía. Pero, qué significa “(...) su mirada fracasada y antiheroica; (...) mirar al héroe en su hundimiento (...) en el aspecto de una simbología republicana, de estas miradas y qué es, en el sentido de una utopía de nación que este héroe intentó fallidamente establecer, lo imposible de su visión amedusante” (Pérez, 1999, p. 26). *Miranda en la Carraca* es la representación del héroe fundacional de la nación, una pieza que puede ser fundamento de su imaginario:

Miranda es substituido por otro que ocupa su lugar, su aura, su mensaje y, en otro tiempo, diferido, acomete y concluye el acto fundacional de la república. Ese otro, Bolívar, asienta su obra sobre este fracaso, sobre este hueco mortal, sobre este calabozo, sobre esta muerte, sobre este parricidio. (Pérez, 1999, p. 27).

De ahí obtenemos dos lecturas del cuadro: la primera, patética, porque muestra al héroe en toda la crueldad y acritud de su derrota; que se acentúa aún más en el espectador que rememora la ingratitud, la traición y el olvido a que fue sometido el Prócer por los congéneres de su patria. Es “el ocultamiento del dios”, si parafraseamos a Castoriadis (1983), y su caída en un caos irremisible. La segunda, sin embargo, aunque signada por la melancolía, es el resurgimiento del héroe, como dijo Pérez Oramas (1999) en otro héroe igualmente, Simón Bolívar, que concretizó los ideales mirandinos. Esta segunda lectura está en la *Alocución a la Poesía* (1823), cuando la voz poética, sobre el Precursor, canta (vv. 673-702) que Colombia, la obra grande de Bolívar, se debe sobre todo al ideal republicano de Miranda. La voz poética reverencia en sus cenizas al héroe caído en la Carraca, le ofrece además el laurel de la victoria de una Independencia de la que él no pudo ser testigo. El Generalísimo, a pesar de sus glorias en otras tierras, se acordó de su hogar, de su terruño, de su patria, para ofrecerle el regalo invaluable de la Libertad política y civil, a pesar de los vientos ora halagüeños u ora adversos. Fue el primero, en solitario, en luchar por la liberación de la América indiana. Pero, a pesar de ser víctima de la perfidia, el espíritu del héroe resurge desde el magma que recrea un nuevo *eidos* que este poema bellista identifica como La Gran Colombia; en cuyo triunfo, el Precursor es un feliz partícipe en su trascendencia incorpórea. Michelena, ávido lector de la poesía de Bello, entre otros tantos documentos, debió meditar estos veintinueve versos a Miranda, para, mediante sus pinceles, inmortalizar con crudeza al héroe.

Sin embargo, descubrimos en el cuadro una tercera lectura, cuyo soporte se encuentra en las dos primeras recepciones, y cuyo centro se escenifica en el rostro de Miranda, que recibe la mayor iluminación plástica del lienzo (véase **Figura 05**).



Figura 05. Detalle del rostro de *Miranda en la Carraca*.

El rostro de Miranda, en su gravedad, revela un cruce de emociones. Su ojo derecho delata el patetismo ya mencionado de su fracaso: su pupila, con un dejo de extravío, mira hacia el suelo, desde su desplome heroico en la mazmorra, avizora su muerte inminente, ese viaje al averno, al reino de la desdicha y del olvido. Pero su ojo derecho mira frontalmente al espectador, lo acosa, lo arrincona desde ese espacio virtual externo para interpelarlo con severidad sobre algo que el receptor no debe olvidar. Es una mirada testamentaria, que deja un legado importante, del que no se puede prescindir, que es políticamente sagrado, si vale el término. Ese ojo izquierdo, que recibe levemente sombra de la faz ocular, se rodea de la luz mayoritaria que empapa al rostro del prócer cautivo. Rostro iluminado, entre taciturno y pensante, con el puño de la mano derecha hundido con fuerza en la mejilla, para “decirnos” que su sacrificio, su ocultamiento, la ofrenda de su martirio es para recordarnos que cada día, en cada amanecer, honrar al Prócer inmolado es recordar también que hay que seguir institucionalizando la República, ir perfeccionando sus cimientos republicanos. Entonces el sacrificio del héroe no será sido en vano, porque su remembranza remozará cada vez más el *eidos* de la nación venezolana.

Si observamos el cuadro en general, esa mazmorra, que en la vida real se encerraría entre cuatro paredes, presenta, en su locus estético, dos muros: el de la izquierda de cara al espectador, y el del fondo del calabozo. Las sombras espesas, símbolo de la tiranía colonial, cubren en totalidad ese muro izquierdo, y una pequeña parte del muro de fondo, hacia su extremo también izquierdo. En cambio, hacia la derecha del cuadro, que no visualiza el muro de ese ángulo, entra a chorros una luz que impregna un poco más de las dos terceras partes del lienzo. El receptor supondría que esa luz abundante se cuele por un ventanal muy grande, hecho arquitectónico este imposible en una mazmorra, o que, en la verdad artística del cuadro, “no existe” esa pared del calabozo. Por lo que esa pródiga luz sería la de la Libertad política que derriba la pared de la cautividad y la muerte, y se impondría al final a pesar de las sombras de la tiranía, cual mensaje post-mortem del héroe caído pero levitado en su resurrección. Por otro lado, como plantea Pérez Oramas (1999, pp. 22-23) el muro entre el prisionero y el espectador tampoco existe. Así, el espectador es invitado a entrar y sentarse

en el taburete para mirar y ser mirado por el héroe derrotado. Ello alegoriza que, por hermética que fuera la prisión de Miranda, su recuerdo derriba los muros de su mazmorra, e impide que el héroe caiga en el olvido, que se rememorarán cada día con una mayor intensidad sus ideales republicanos, que originaron y siguen interpelando para lograr la permanencia de la República. *Miranda en la Carraca*, como dice el título de este acápite, es «la derrota del Precursor bajo una luz de esperanza libertaria». Luz que es abundante, densa e inapagable.

2.3. *El arrojo admirable de los llaneros en la Independencia, en Vuelvan caras*



Figura 06. *Vuelvan Caras* (1890) de Arturo Michelena, Óleo/ tela 300 x 460 cm. Colección Instituto Autónomo Círculo Militar de las Fuerzas Armadas. Caracas-Venezuela.

Con ocasión de celebrarse el centenario del nacimiento de José Antonio Páez (1790-1873), el presidente Raimundo Andueza Palacio encarga un cuadro alusivo al caudillo a Arturo Michelena; para obsequiarla a Nueva York, como un gesto de gratitud por haber recibido esta ciudad al General durante su exilio. Esta obra de Michelena estuvo inspirada en el relato de Eduardo Blanco sobre Las Queseras del Medio (1819), en *Venezuela heroica* (1881). El lienzo muestra esta batalla en los llanos venezolanos:

(...) cuando el general Páez, al mando de un puñado de lanceros patriotas, grita su orden «¡vuelvan caras!» para que la caballería, en retirada estratégica, vuelva la carga sobre el enemigo, comandado por Pablo Morillo, sorprendiéndolo y venciéndolo. *Vuelvan caras* se exhibió en una velada benéfica en el Teatro Caracas, en julio de 1890” (G.A.N., 1999. p. 82).

En *Vuelvan caras* (véase **Figura 06**) se aprecian:

Tres volúmenes diferenciados y dibujados (...) de forma realista, componen el cuadro: la caballería patriota a la izquierda, en avanzada frenética pero alerta a la voz de mando; la española al fondo a la derecha, en un galope tumultuoso (...); y al centro (...), Páez, cuando lanza su estrepitoso grito, montado sobre el blanco corcel encabritado. (G.A.N.,1999. p. 85).

Sobre la importancia del paisaje en este lienzo, en el Catálogo de la G.A.N. se dice lo siguiente:

[En esta obra] (...) Michelena prestó suficiente atención a la descripción y tratamiento cromático y lumínico del paisaje para lograr su integración al clima emocional general de la tela. Los detalles realistas esparcidos en el paisaje, como los zamuros en el cielo, y los polvorientos cadáveres de reses sobre el suelo, contribuyen a realzar el carácter dramático de la composición. La sabana apureña captada al amanecer, envuelta por los reflejos de tono rosado y violeta del cielo y las nubes; así como los primeros rayos del sol que iluminan el fondo de la escena, dejando al contraluz la escena principal, se suman a la narración exaltada para crear una obra que impresiona los sentidos y mueve, como pocas, nuestros sentimientos venezolanistas. (G.A.N., 1999. p. 85)

En el lienzo *Vuelvan caras*, dice Pérez Oramas (1999) Michelena “(...) se hace «ministro» de la historia, vocero del historiador cuya voz se hace figuras en una escena de pintura en donde el personaje central, enrojecido y luminoso, se hace a la vez voz, puro cuerpo sonoro...” (p. 13). Este crítico también afirma: “El público, como los caballos llaneros, siente el espasmo del cuadro; como las bestias representadas, como el encabritado animal del centauro, es todo miradas, ojo abierto, interpelante, admonitorio” (Pérez, 1999, pp. 15-16). El cuadro se puede interpretar como

(...) alegoría de la victoria de este centauro encabritado que lanza el grito de una voz incomprensible, imperativa, pragmática, como un trueno, y cuyo caballo se alza justamente sobre su anverso figural, sobre su ruina, sobre las osamentas descompuestas, dispersas, de otra bestia, de un toro —*contrapposto* exacto y muerto, cenizo y pardo del caballo blanco, vivo, iluminado que José Antonio Páez monta— (Pérez, 1999, p. 16).

Pérez Oramas (1999) nos describe magistralmente la escena pletórica de los movimientos encontrados del cuadro, con su sonoridad altisonante y emociones límites, en medio de un paisaje con una simbología dramática y aterradora:

La lanza de Páez y su caballo brutalmente detenido marcan como una grieta, como una fisura en el centro de la representación: allí, en ese *momentum* inesperado y traumático signado por el grito del caudillo comienza el relato que el cuadro tiene por objeto, el retorno imprevisto de los lanceros que simulaban la huida y harán que el ejército español caiga sobre sí mismo, destrozándose, lo que el cuadro representa [...] en su inminencia, a espaldas de Páez, la victoria virtual, que aún no ha tenido lugar como acontecimiento [...]. Todo, el estremecimiento y la brutal detención, el temblor de los cascos y la huida, el espanto y las fisuras, las aterradas miradas volteadas en contra de la física misma de los movimientos representados, hasta la

admonición del caballo que nos mira congelándonos como Medusa, es consecuencia del grito, del trueno de la voz de José Antonio Páez. (Pérez, 1999, p. 18).

Este autor prosigue su descripción de esta manera:

(...) Pero Páez no sería sólo, en la arquitectura simbólica del cuadro, la encarnación de la fogsidad. También es [...] la figuración pictórica de un imposible para la pintura: la voz, la voz desfigurada y corporal del grito que se aloja en el medio de este cuadro discursivo, de este relato pictórico de la leyenda patria. No será por lo tanto secundario lo que Páez (según el cuadro permite deducir) está mirando al proferir su grito, más allá del cuadro (o de sus límites físicos): la luz naciente del sol, del fuego astral; la luz naciente de toda fuente de luz —y por lo tanto de toda pintura—: el sol que baña su rostro y presumiblemente lo enceguece antes de que la rabia o el furor a su vez lo enceguezcan en la entrega de la lucha. El sol, en fin, que Páez supliría —héroe solar— en medio de la escena y que lo convierte —literalmente— en una figura (enceguecida) de pura recepción de luces. (Pérez, 1999, p. 19)

(...) He allí pues que Páez el centauro condensa a la vez en este cuadro, magníficamente, al color en su centralidad de fuego, al sol en el enceguecimiento de su recepción de luces y a la voz que se desfigura en un grito legendario sobre las planicies de la historia. Páez es, en el cuadro de Michelena, la figura y el momento de la voz: pura voz proferida como un grito, pura voz desmantelada; acto puro, gestual, de su proferimiento del cual la pintura sólo puede hacernos ver, tras todos estos síntomas visuales, un cuerpo abruptamente suspendido. (Pérez, 1999, p. 20)

Quizás, uno de los personajes más controvertidos de la historia de Venezuela es José Antonio Páez. Nacido y criado en el llano venezolano, se hizo diestro en domar y montar caballos; en cruzar a nado o a caballo los ríos infestados de pirañas; en soportar las penurias de su tierra como el hambre, la sed, dormir a la intemperie y trasegar grandes distancias por esos caminos inciertos de una llanura interminable. A vadear los esteros en tiempos de lluvia y a sobrellevar el sol abrasador y la canícula en tiempos de verano. Como la gente de su tierra, sabía de la cría del ganado, de su pastoreo y su comercio. Aprendió a manejar con presteza la lanza y la espada. Combinó su inteligencia con la astucia y la sagacidad propias de los llaneros. Surgió de la pobreza y del anonimato, sobreviviendo a las dificultades casi insalvables de su origen humilde. Desde temprano, luchó por la causa republicana, teniendo como escenario de sus hazañas la llanura venezolana. Para fraguar su liderazgo, Páez

(...) concibe la idea de irse a los llanos y conquistar para el ejército patriota los mismos hombres que habían luchado bajo las órdenes de Boves, Calzada y Yanez. (...) Páez reclutó muchos de aquellos llaneros para el ejército republicano, lo cual se tradujo en un factor decisivo para las posteriores victorias de los patriotas. Los mismos lanceros que antes habían derrotado a los ejércitos patriotas, ahora luchaban a su favor bajo las órdenes de Páez. (Mora, González y Richard, 2007, p. 96).

Luego, el laureado héroe de Las Queseras del Medio (1819) y de Carabobo (1821), sería por más de treinta años el líder de la Venezuela republicana; siendo presidente por tres veces, ocupando altos cargos civiles y militares, que combinaría con períodos de exilio, hasta morir en Nueva York, en 1873. En Páez, como se dijo antes, convivieron en su fuero interno, el

héroe y el caudillo: por un lado, deseaba consolidar la institucionalización de la República; y, por el otro, se comportaba como autócrata a través del poder que le ofrecían sus lanceros. Sin embargo, la imagen como caudillo fue la que prevaleció durante su época de hegemonía en la Venezuela del siglo XIX.

En el centenario del nacimiento del *Centauro de los Llanos* en 1890, en el ocaso de Antonio Guzmán Blanco, se intenta restaurar su figura como héroe de la Independencia, y como pieza baluarte de la identidad nacional. No es casual, que sus restos se repatriaran en 1888, y se inhumaran en el Panteón Nacional. Bajo esos objetivos, la efeméride cobra, en el centenario del natalicio de Páez, una importancia singular. El héroe se había ocultado en el imaginario heroico nacional, y su simbología caudillista era la que predominaba. Había que reivindicar al héroe, hacer emerger su *eidos* originario como un creyente y defensor de los valores republicanos. No obstante, esta tarea restauradora ya la había emprendido Eduardo Blanco con su altisonante *Venezuela heroica*, editada en 1881. Michelena, cuando pinta *Vuelvan caras*, se atiene a estos objetivos políticos y culturales, imprimiéndole, como es su característica, un valor agregado a su obra en cuanto a su contenido artístico.

El cuadro en referencia, como se expuso, tiene tres compartimientos: el primero, a la izquierda de cara al espectador, ocupando el mayor espacio del lienzo, los llaneros, a contraluz de un intenso amanecer, en el instante que acatan la orden, lanza en ristre, de su jefe de retrotraer la marcha para enfrentar al enemigo. Esos mismos llaneros fueron los que siguieron a José Tomás Boves, al no verse incluidos en la Primera República. Llaneros que, al morir su primer líder, abrazaron luego la causa republicana, y sin los cuales no se hubiera concretizado la Independencia de Venezuela; por tanto, de quienes somos deudores de su sacrificio guerrero. En el segundo compartimiento, al centro hacia la derecha, José Antonio Páez, en un óvalo que predomina en el lienzo, con todos sus aditamentos de héroe patrio: Páez se presenta sobre un brioso caballo blanco, iluminado por el alba y levantado sobre sus patas traseras, simbolizando con ello la Libertad política y civil; vestido con un camisón rojo que alude a la sangre de los libertadores; con su poderosa lanza en su mano derecha y espada al cinto, precediendo a sus hombres en la lucha por efectuarse, que alegoriza su liderazgo ganado ante su tropa a fuerza de arrojo y valentía; y su rostro frenético que grita la vuelta súbita al combate, empapado de la poderosa luz del amanecer de la República. En el tercer y más pequeño compartimiento a la derecha, los hombres de Morillo, los hasta ese momento perseguidores, borrosos, disminuidos en el lienzo y asediados por los buitres de la muerte y las nubes negras de la derrota. Al fondo, el paisaje llanero, recibiendo con efusión la luz a chorros de la aurora, de una realidad telúrica dura que simboliza la osamenta de una res; luz que preconiza la inminente alborada de la libertad. Páez es reinventado como héroe, retorna a su estatus como fundador de la patria.

2.4. Un héroe triunfante en un paisaje agreste pero promisorio, en el Retrato ecuestre de Bolívar

Para José María Salvador González (2008) el Libertador y su caballo blanco, en *El Retrato ecuestre de Bolívar* (véase **Figura 07**), es agigantado, centrando la atención del espectador en el cuadro. El héroe protagonista y su noble corcel asumen una mayestática serenidad,

(...) por lo demás, no esgrime armas de ninguna especie, como cabría esperarse en aquella contienda a muerte—, el pintor [...sugiere a] un Libertador fuera del tiempo y del espacio, en quien ya no hacen mella los letales choques del combate, un impasible héroe sobrenatural, eternizado en su hierática solemnidad, en una suerte de inviolable olimpo, más allá del Bien y del Mal. (Salvador 2008, p. 8).

En el extremo derecho del cuadro, de cara al espectador, “...apenas abocetan los lejanos jinetes, trabados en frenético forcejeo para significar la batalla de Carabobo” (Salvador, 2008, p. 8). Al fondo del lienzo aparece más “...un paisaje bucólico campestre, risueño y feraz, que a la de un violento y desgarrado campo de batalla, sembrado de ruinas y cadáveres...” (Salvador, 2008, p. 8)



Figura 07. El *Retrato ecuestre de Bolívar* (*Bolívar en Carabobo*) de Arturo Michelena, Óleo/tela, 305 x 211 cm. Cuadro pintado en París, en 1888. Asamblea Legislativa del Estado Carabobo, Palacio de Gobierno del Estado Carabobo, Valencia-Venezuela.

Vemos a un Bolívar, en un impecable traje militar de gala, pletórico, robusto y en plena gloria por consumar la liberación definitiva de Venezuela. Su caballo blanco, además de su serenidad triunfante, rebosa de reciedumbre, simbolizando la conquista de la Libertad política y civil de nuestra tierra. Su ejército, obrador de la épica, apenas se sugiere en las manchas pictóricas que lo representa. Ello recuerda los versos de *La agricultura de la zona tórrida* (1826) de Andrés Bello que, ya lograda la Libertad, había que entronizar la epopeya con el *laurel* en el altar de la patria, para recordarla con veneración, pero para enfatizar la finalización de los tiempos bélicos, para asumir desde entonces la *oliva*, es decir, el trabajo agrícola, para implementar el desarrollo agrario nacional en medio de la paz política ganada con la sangre de los libertadores. A ello alude el paisaje agreste que sirve de ambiente al cuadro. Paisaje agreste pero bucólico como dice Salvador González. En otros términos, es un paisaje silvestre no estéril, que esconde la potencialidad de su feracidad, de ser un locus propicio para la agricultura, para hacer realidad el proyecto de desarrollo agrario soñado por Bello (Ramírez; 2009).

La provincia y luego Capitanía General de Venezuela, desde finales del siglo XVII ya contaba con una tradición agrícola colonial, cuyo esplendor se verifica durante el siglo XVIII con la siembra y comercialización del cacao al mercado europeo. Bello, lo que hace es instituir ese imaginario agrario en el marco del nuevo Estado moderno al iniciar así la silva *La agricultura de la zona tórrida*: “Salve fecunda zona, / que al sol enamorado circunscribes...” (1826, p. 7). Poema que, desde la realidad agraria venezolana, se propone un proyecto de desarrollo idóneo (hoy diríamos: sostenible y sustentable) para La Gran Colombia, pero que luego sirvió de arquetipo para la Venezuela surgida de la disolución colombiana en 1830. Cuando Michelena pintó *El Retrato ecuestre de Bolívar* en 1888, emergía con un gran empuje la Venezuela cafetalera. Y ello también revela, en el mensaje que deja colar el lienzo, que la nación aún no ha podido instituir la República agraria que soñaran nuestros intelectuales y libertadores. La tierra venezolana, a finales del siglo XIX, espera todavía por el arado, por ese trabajo honrado y tesonero del campesino para que fructifique la tierra en cosechas que generen riquezas durables. El proyecto del agro nacional ha sido largamente postergado por los caudillos, y los libertadores lucharon para instaurar una República agraria de horizontes promisorios.

2.5.-La disolución de la Gran Colombia, en la Muerte de Sucre en Berruecos

Para Roldán Esteva-Grillet (2011) en *La muerte de Sucre en Berruecos* de Michelena (véase **Figura 08**), Arturo Michelena

(...) respeta las proporciones y el colorido que producen las sensaciones naturales, y el paisaje frondoso se reverdece y aclara [...con] Sucre muerto con los brazos en cruz, ahora tendido con su cabeza hacia el espectador, y a un tirador que apenas se descubre entre la humareda del disparo (...). (p. 85)

Sucre en esta pintura es retratado sin armas y con vestimenta civil

(...), pantalón blanco y paltó levita, y un fuste cerca de la mano izquierda. Es el héroe en su trágica soledad. El Abel de Colombia, como expresó Bolívar. La mirada aterrada del caballo, [...] se adecua con los troncos retorcidos de los árboles. La frente, en su sien izquierda revela una herida con un hilo de sangre, aunque la mortal se descubre en la tetilla izquierda. En efecto, la autopsia revelará que en la cabeza recibió heridas leves causadas por esquirlas, a través el sombrero, y otra en la mejilla hasta la oreja. (Esteva-Grillet, 2011, p, 85).



Figura 08 *Muerte de Sucre en Berruecos* (1895) de Arturo Michelena, Óleo/ tela, 120,2 x 175,5 cm. Galería de Arte Nacional. Caracas-Venezuela.

En el cuadro destacan cuatro aspectos: 1.- el paisaje de árboles frondosos en el cual resalta el árbol central retorcido; 2.- Sucre yacente en el camino ya muerto, iluminado por la carga de luz del lienzo; 3.- el caballo desbocado; y 4.- el rostro del asesino escondido en la maleza luego de disparar a mansalva en contra del Gran Mariscal de Ayacucho. El bosque agreste simboliza una nación aún por construirse; Sucre examine, cuya muerte representa la disolución de hecho de La Gran Colombia; el caballo sin jinete en su loca carrera alude al caos en que se sume a la Libertad política y civil al caer bajo las cadenas de la tiranía; y el rostro escondido del asesino en la maleza evoca la conjuración contra Sucre y, por ende, contra Bolívar, ya enfermo, camino de Santa Marta.

Si bien, el cuadro se realiza por la celebración del centenario del natalicio de Sucre; cabría preguntarse: ¿por qué no se representó a Sucre en su Apoteosis como triunfador de la Batalla de Ayacucho? sino, más bien se escoge el suceso de su muerte trágica cuando La Gran Colombia jamás podría recuperarse. Disuelta La Gran Colombia, los poetas bellistas venezolanos predicaron en sus poemas que recordar a los líderes políticos hispanoamericanos que debían instituir las jóvenes naciones americanas con los ideales republicanos que hicieron posible a Colombia la Grande. En otros términos, la Venezuela finisecular corría peligro de perder sus ideales republicanos debido a los desmanes tiránicos de sus caudillos.

2.6.-La comunidad heroica venezolana que insta a retomar los ideales libertarios para edificar una Venezuela de veras republicana, en *El Panteón de los héroes*



Figura 09. *El Panteón de los Héroes* (1898) de Arturo Michelena, Oleo/ lienzo, 135 x 168 cm. Lastenia Tello de Michelena-Julio Torres, compra 1921 Pedro Benavides, compra 1989.

El Panteón de los Héroes (véase **Figura 09**) fue encargada por el Presidente Joaquín Crespo a Arturo Michelena, quien lo pinta, quedando inconclusa la obra al morir el pintor de tuberculosis. En esta pintura, según José María Salvador González (2008) Arturo Michelena combina tres perspectivas: la primera, un plano realista que agrupa a los próceres de la Independencia venezolana; La segunda, un plano alegórico-simbólico, donde aparece las esculturas de la Victoria detrás de Bolívar, la Libertad a caballo derrotando al león de España, la joven Venezuela con una bandera nacional, y el pebetero donde llamea la Fe republicana; y la tercera, un plano mitogénico donde habitan en un grandioso templo griego los nuevos dioses-héroes de la patria.

Asumiendo los enfoques: realista, alegórico-simbólico y mitogénico—, vemos que el cuadro se divide, desde abajo hacia arriba, en tres planos interconectados: un plano inferior, que concierne a la joven Venezuela; un plano central que corresponde a los héroes nacionales; y un plano superior que atañe a la épica venezolana y a los ideales republicanos. Planos interesantes si nos percatamos de que fueron tomados por el pintor de una larga tradición letrada sobre la concepción del héroe independentista desde la misma independencia, en la Gran Colombia y en joven la República venezolana.

La doncella que representa a Venezuela deviene de la simbología del Romanticismo que, en Europa y América, hizo de la mujer el icono emblemático de los nuevos estados nacionales. Como antecedente, vemos esa mujer que representa a la América aborígen en la ilustración que sirve de frontispicio a la revista *Biblioteca americana*, en la cual Andrés Bello publica la *Alocución a la Poesía* (1823). La Poesía, como celestial mujer, comunica, mediante su palabra fundadora (*logos*) y en medio de un exhuberante paisaje natural, la existencia ineludible de una América autóctona y promisoría al espectador de la ilustración. Esa América asimismo la representa la figura de una indígena inocente, hermosa y robusta, cuya ruptura con el poder colonial ha originado unas naciones infantiles, que se decantarán por un futuro republicano. Mujer cuyo pehacho exótico revela su identidad amerindia; su cuerpo fuerte y bien torneado alude a la belleza sin par del Nuevo Mundo decimonónico; sus recios pechos recuerdan lo feraz de la tierra americana, capaz de ser fuente nutricia de las naciones recientes; la naturaleza merodante simboliza las agrestes y colosales alturas de la Cordillera de los Andes; y su flora soberbia imprime esa majestuosidad vegetal de este continente, bordeado de oceánicas aguas, que servirán para desarrollar el progreso agrario de los noveles pueblos.

La América tropical también aparece simbolizada en una mujer telúrica en los versos iniciales de *La agricultura de la zona tórrida* (1826) del escritor caraqueño:

¡Salve, fecunda zona
que al sol enamorado circunscribes
el vago curso, ¡cuanto ser se anima
en cada vario clima,
acariciada de su luz, concibes! (Bello, 1826, p. 7)

Y la Agricultura, la diosa Ceres, en este mismo poema, aparece investida también como figura femenina, a quien como *nodriza* solícita, siguen una legión de labradores americanos (vv. 224-228):

Ya dócil a tu voz, agricultura,
nodriza de las gentes, la caterva
servil armada va de corvas hoces.
Mírola ya que invade la espesura
de la floresta opaca... (Bello, 1826, p. 14)

En el *Panteón de los Héroes*, en el plano inferior, Venezuela es una «joven y virginal República», de belleza recatada, con un vestido pulcramente blanco, de un pelo negro a la usanza campesina, y un rostro tersamente claro, sin los afeites de la cosmética banal, que simboliza su modesto encanto femenino, su potencial para la feracidad agraria. El pabellón tricolor, que lleva tierna y decorosamente entre sus manos, revela su impronta republicana, su origen y el camino político como nación. Bajo la escultura alegórica de la Libertad, en diagonal con Francisco de Miranda y Antonio José de Sucre, Venezuela se dispone a subir la escalinata que lleva hacia el Libertador Simón Bolívar, su progenitor. Venezuela es, en el presente histórico del cuadro de Michelena, una promesa desde su raigambre republicana, que le ofrece a la patria su identidad más profunda.

En el plano central del cuadro destaca, por un lado, el templo griego; y, por el otro, un grupo nutrido de héroes de la Independencia venezolana, Y, si bien, la figura central es Bolívar, sentado al centro lateral de la composición, llama la atención que no se encuentra solo, que no resalta como individuo.

Esa individualidad del héroe como constructora de la República, personificada por el Titán poético (Simón Bolívar) de *Mi delirio sobre el Chimborazo*, es la visión política que prevaleció en los poemas heroicos de los primeros cuarenta años de Venezuela. Pocas veces, se aludió a otros héroes como Ricaurte, Girardot, José Félix Ribas, José Antonio Páez o Antonio José de Sucre. Así, José Antonio Maitín, en “Paralelos. Canto a Bolívar” (vv. 444-451) (Maitín,1851), describe al héroe que, en soledad, edificó a Colombia, como el yo protagonista de *Mi delirio*...:

¿Quién es? oh Musa! indómito el guerrero
que como el rayo entre la nube espesa,
de triunfo en triunfo intrépido atraviesa
la selva, el Huno, el risco aterrador?
¿Quién escala los Andes empinados
como alada deidad que sube al cielo,
y fija altivo en la región del hielo
su pabellón triunfante y redentor? (p. 104)

En “A Bolívar”, Vicente Coronado (Rojas, 1875), por su parte, recalca ese papel estelar como creador repúblico del héroe individual (vv. 86-90):

Él lleva al Chimborazo
envuelto en el pendón de la victoria
de independencia lazo,
de orgullo y prez memoria,
el nombre de la patria con su gloria.
(p. 626)

En “Libertad” de Marco Antonio Saluzzo (Rojas, 1875), la voz poética reafirma esa individualidad del adalid al increparlo en su apoteósica soledad en la cima del Chimborazo, para que sea la esperanza republicana de América, de ese continente que, en el ahora del poema, merma peligrosamente en su libertad conquistada (vv. 140-143):

¡Arma de nuevo, América, tu brazo!
Brille otra vez tu refulgente acero,
y, de pie sobre el alto Chimborazo,
de nuevo te contemple el mundo entero!
(p, 502)

Jacinto Gutiérrez Coll, (Rojas, 1875) en su “Oda a la Gloria del Libertador”, subraya esa presencia del Titán solitario de *Mi delirio*... como único arquitecto republicano desde su obra épica (vv. 116-125):

¿Quién a mayor grandeza
 osó llevar la vencedora planta?
 Más alta que los Andes, su cabeza
 sobre ellos se levante
 y allí, sobre la altura,
 se eleva su figura
 cual genio audaz, dominador del globo,
 y de un surco de luz ve los reflejos:
 Es su huella triunfal que brilla al lejos;
 es Boyacá, es Junín, es Carabobo!
 (p. 218)

Mi delirio sobre el Chimborazo, desde la individualidad del héroe Bolívar, marca la visión republicana de la poesía heroica venezolana del siglo XIX.

Arturo Michelena, en el *Panteón de los héroes*, abandona esa visión canónica de la individualidad heroica como constructora de la República, que de manera ferviente forjó la poesía y la plástica nacional de entonces. Así,

(...) Bolívar el Libertador”, es el único personaje que se encuentra sentado en un sillón de terciopelo rojo, mirando al infinito, a la historia y a la gloria; a sus espaldas la diosa alada de la victoria “Nike”, a la derecha del Libertador erguido en actitud arrogante, con la mano izquierda en la espada el “Generalísimo Francisco de Miranda”, a su lado “el Gran Mariscal de Ayacucho: Antonio José de Sucre”, en las escalinatas agrupados tanto los jefes de las grandes batallas, como los civiles ilustres: Páez, apoyado en el pedestal de la enorme estatua del primer plano, constituyendo la alegoría del triunfo del ejército Libertador sobre el León, simbolizando al ejército español. (Linares et al., 2015, p.31).

Además, estos autores señalan que, “Igualmente, José Félix Rivas, Manuel Piar, el padre Madariaga, Andrés Bello, Vicente Salías, Juan Bautista Arismendi y su esposa Luisa Cáceres de Arismendi, Juan Germán Roscio, Pedro Camejo Negro Primero. Algunos rostros están en blanco sin detallar”. (Linares et al., 2015, p.22).

Michelena retoma, en esta composición, la concepción política de Andrés Bello en la *Alocución a la Poesía* (1823) sobre la comunidad heroica como la edificadora, desde su complejidad social, de la República (Ramírez; 2019). Comunidad heroica desde la visión bellista que, sorprendentemente, no acogiera la poesía venezolana republicana entre 1830 y 1870. Pero que Michelena inesperadamente reasume en la Venezuela finisecular. Si bien, la comunidad heroica bellista se escenifica desde Hispanoamérica, teniendo como escenario central a La Gran Colombia, la comunidad heroica del cuadro de Michelena se restringe a los héroes guerreros y civiles de la nación venezolana, es más modesta si se quiere, pero su arquetipo político se asemeja al propuesto por la *Alocución*. No es el héroe individual el que instaura, construye y apuntala la República, sino la comunidad heroica; y, recordar esa comunidad es instar a las comunidades sucesivas de la nación a asumir esa responsabilidad de fortalecer la nación mediante la persistente institucionalización jurídica, social, política, económica y culturalmente, en el marco ineludible de la libertad y la civilidad nacional.

Conclusiones:

Para edificar la República venezolana, en *El Tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) de Juan Lovera se representa el comienzo de la instauración de la soberanía del pueblo y la defenestración del derecho divino de los reyes; por ende, se subvierte el orden colonial por el nuevo orden republicano en nuestra tierra; y la valorización de la *soberanía, igualdad e independencia* como pilares del naciente país. En *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* (1838) de Lovera, el primer congreso nacional institucionaliza esos valores republicanos de la *soberanía, igualdad e independencia* para poder construir la nación desde ese novel basamento político.

En la última década de la Venezuela decimonónica, Michelena compone los cuadros heroicos que desvelan su concepción y sus preocupaciones republicanas por el destino de su patria. Una Venezuela que, luego del guzmancismo, seguía a merced de la ambición de los caudillos; en un país sin vías de comunicación expeditas y entrelazadas, donde la región andina; la cuenca lacustre zuliana; los valles valencianos, de Maracay y Caracas; los llanos; y el macizo guayanés y el Amazonas venezolano; estaban aislados, sin una interrelación política, social, cultural y económica, que forjaran una unidad nacional sólida y dinámica, de un país apenas productor de cacao, café, tabacos y cueros (Linares, Azuaje, Albarrán y Montero; 2015: 15). Esa Venezuela en peligro de desintegración debía volver a sus orígenes independentistas y republicanos, para acabar de institucionalizarse de una manera verdaderamente acorde con los ideales libertarios.

Y ésa sería la prédica de Michelena en sus cuadros heroicos. Así, en *Carlota Corday camino al cadalso* (1889), Michelena deja ver su preocupación por una Venezuela que aún no se ha erigido del todo sobre los valores republicanos, cuya realidad era de opresión y tiranía, a causa de los caudillos. En *Miranda en la Carraca* (1896), se patentiza la derrota del héroe, la concreción de sus ideales a través de Bolívar; y, lo que es más importante, que la comunidad nacional recuerde esos ideales mirandinos para seguir institucionalizando la República. En *Vuelvan caras* (1890), Páez es reasumido como el héroe y fundador de la patria; sin su colectivo heroico llanero no hubiese sido imposible la liberación política y el constructo de la nación. En el *Retrato ecuestre de Bolívar* (1888), Michelena señala, como lo hicieron los poetas bellistas venezolanos en sus poemas, que la Independencia se efectuó para crear la paz política, no para las montoneras caudillistas que desbastan al país, y el héroe, sin armas y sobre la cabalgadura de la Libertad, recuerda el esfuerzo invaluable que se ha realizado para troquelar una República agraria próspera. En la *Muerte de Sucre en Berruecos* (1895), no solo evoca la disolución de La Gran Colombia, sino el peligro de que, con la muerte del héroe, se olviden los ideales republicanos gran colombianos, que sirven de modelo para instituir las naciones hispanoamericanas. Y en *El Panteón de los héroes* (1898), no es únicamente la individualidad del héroe (Bolívar) que apuntala y edifica la República, sino es toda la comunidad heroica venezolana en su complejidad, para institucionalizar jurídica, social, política, económica y culturalmente a la nación.

Referencias:

- Bello, A. (1826): *La agricultura de la zona tórrida*. En *El Repertorio Americano* (octubre de 1826). Londres: Librería de Bossange, Barthés i Lowel. pp. 7-18.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Título original: *L'institution imaginaire de la société*. Traducido por: Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini, 2ª edición. Buenos Aires: Tusquets Editores. Vol. 1. 265 p.; Vol. 2. 334 p. Ensayo.
- Castro, E. (2018): “«Carlota Corday camino al cadalso», de Arturo Michelena.” *IAM Venezuela*.
<https://iamvenezuela.com/2018/06/carlota-corday-camino-al-cadalso-de-arturo-michelena/>
- Esteva-Grillet, R. (2011): “La muerte del héroe en la pintura colombo-venezolana durante el siglo XIX”. *SituArte*. Revista arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia. Año 6 N° 10. Enero–Junio, pp. 79–88.
<http://bdigital.ula.ve/storage/pdf/situarte/v6n10/art08.pdf>
- Galería de Arte Nacional (1999). *Genio y Gloria de Arturo Michelena* [Catálogo]. Galería de Arte Nacional. 147 p.
- Jugo, D. y Ponte A. (compiladores) (1872)]. *La Gloria del Libertador / Concurso Literario Auspiciado / por La Academia Venezolana de Literatura. / Caracas / 28 de octubre de 1872. La Revista. Álbum de la Familia*. Vol. II. N^{ros}. IV, V, VI, X y XV.
- Linares, J., Azuaje, F., Albarrán M., y Montero, J., (2015): “La imagen representativa en la formación de la memoria colectiva de un pueblo según la perspectiva artística de Arturo Michelena.” *Perspectivas. Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura*. Año 3 N.º 5/ Enero-Junio, pp. 13-29. Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt ISSN: 2343-6271
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Venezuela/ceshc-unermb/20170219032617/RPS15.pdf>
- Lynch, J. (1993). *Caudillos en Hispanoamérica*. Título original: *Caudillos in Hispanic World*. Traducción: Martín Raskin Gutman Editorial MAPFRE. 568 p.
- Maitín, J. (1851). *Obras poéticas de J. A. Maitín*. Caracas: Almacén de José María Rojas. pp. 95-111.
- Mora, E., González, J., y R, D. (2007): “El centauro llanero. Sus mitos y símbolos en la Identidad Nacional Venezolana”. *Opción*, Años 23, N° 53. pp. 91-111.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2392274>
- Pérez O, L. (1999) “Arturo Michelena: vueltas a la patria y representaciones de la historia.” *Genio y Gloria de Arturo Michelena*. Galería de Arte Nacional. pp. 13-30)
- Planchart, E. (2017): “Carlota Corday, lo simbólico en la obra Arturo Michelena”.
<https://www.analitica.com/cultura/carlota-corday-lo-simbolico-en-la-obra-arturo-michelena/>

Ramírez, M. (2009): “El paisaje de *La agricultura a la zona tórrida*: tenor del primer proyecto de desarrollo americano del siglo XIX” (2009). En Aura Guerrero (Coordinadora). *Paisajes de la modernidad en Venezuela, 1811-1960*. Universidad de Los Andes. Consejo de Publicaciones. Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico. Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano, pp. 45-71.

(2019): “El paisaje épico de la *Alocución a la Poesía* desde «el arte de la memoria».” *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 35, enero-junio, 2019, 47-63. Universidad de Los Andes, ISSN 1690-4818.

(2016). *Imaginario heroico y Paisaje agrario nacional en la poesía bellista venezolana (1830-1870)*. Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación. Doctorado en Ciencias Humanas (Humanic). [Tesis doctoral] 240 p.

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/procesoshistoricos/article/view/13746/21921924836>

[ROJAS, Arístides (Compilador) (1869)]. *Certamen Literario / que La Academia de Ciencias Sociales y Bellas Letras / de Caracas / consagró a la memoria ilustre / del / Libertador Simón Bolívar / En el 28 de octubre / . Aniversario-Natalicio del Héroe Americano*. Imprenta “El Federalista”.

Rojas, J. (1875). *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos*. Prólogo: Manuel Alfredo Rodríguez [en 10 páginas sin foliación]. Caracas: Edición facsímil de la príncipes, a cargo del Concejo Municipal del Distrito Federal, 1975, 802 p.

Salvador, J. (2008): “Escenario y figura de Bolívar Súper-Héroe en la Venezuela de 1870-1899”. 13 p.

<https://eprints.ucm.es/7066/1/bolivars.pdf>

(2006): “La imagen artística de Francisco de Miranda a fines del siglo XIX y su impacto en la sociedad venezolana de entonces”. Ponencia presentada en *Congreso Internacional Conmemoración del Bicentenario de la Expedición Libertadora de Francisco de Miranda: “Las independencias de la América Latina: Génesis, proceso y significado actual”*, Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, 31 julio-3 agosto 2006.

<https://core.ac.uk/download/pdf/19710767.pdf>

Ziegler, M. (2015a): “Juan Lovera, por sí mismo (de súbdito a ciudadano)”. En José María Salvador González (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2) Ars moriendi*. Ideas, ritos e imágenes de la muerte *Ars moriendi*. Ideas, ritos e imágenes da norte *Ars moriendi*. Ideas, rites and images of death Jan-Jun /ISSN 1676-5818, pp. 91-154.

<https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/04-06.pdf>

(2015b) *Configuración del espacio pictórico de la civilidad republicana a partir de la obra de Juan Lovera (1776-1821)*. Universidad Católica Andrés Bello [Tesis doctoral], 462 p.

<http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/Febrero%202018/AAT3463.pdf>

II Capítulo

Estética de la dominación y marginamiento de los “escritores impuros” en la Colombia de comienzos del siglo XX

Eduardo Cortés Nigrinis¹

Resumen

El ideal estético de la mayoría de los artistas colombianos a finales del siglo XIX y comienzos del XX consistía en una belleza etérea, pura y sin mancha. Escritores tales como Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro o Guillermo Valencia plasmaron en sus obras este ideal y, de paso, lo transmitieron al conjunto de la sociedad colombiana, gracias a la difusión de sus trabajos, para que fuera aceptado y venerado; gracias a ello todos estos autores ocupan hoy en día un lugar prominente en la historia de la literatura colombiana.

Por otra parte, autores tales como José María Vargas Vila, Porfirio Barba Jacob o Luis Tejada Cano forjaron sus propias categorías estéticas a partir de la misma realidad y, sin embargo, sus características difieren, sus obras no tuvieron la misma difusión y sus nombres no ocupan lugares comparables a los anteriormente mencionados cuando se habla de la literatura colombiana a comienzos del siglo XX. En sus escritos encontramos una realidad bastante diferente de la que plasmaron Núñez, Caro o Valencia, unas veces extremadamente dura, otras en apariencia trivial y desprovista de refinamiento.

En este capítulo pretendemos evidenciar cuáles fueron los resortes que determinaron el reconocimiento de ciertos autores y cuáles fueron las causas del velo que recubre a otros; intentaremos además demostrar que el imaginario y la representación social de los escritores ampliamente reconocidos hasta hoy en día corresponde más bien a una estética de la dominación imperante hasta el final de la hegemonía conservadora, y que se ha perpetuado hasta nuestros días, que a la realidad concreta de la mayoría de los colombianos de entonces y al influjo de las nuevas corrientes estéticas que comenzaban a manifestarse en el mundo.

Palabras clave: Ideal estético, literatura colombiana, siglo XIX y siglo XX, literatura marginal, escritores impuros.

¹ eduardocortes@orange.fr

Licenciado en Ciencias de la Educación con especialidad en Lingüística y Literatura de la Lengua Española, Universidad Distrital de Bogotá. *Diplôme de l'Institut des Hautes Etudes de l'Amérique latine, Université de la Sorbonne Nouvelle*, París. *Diplôme d'Etudes Approfondies en Science Politique, Université de la Sorbonne Nouvelle*, París. *Doctorat en Etudes Romanes Espagnoles, Sorbonne Université*, París. Actualmente se desempeña como Profesor de español en el *Collège Pierre Mendès France*, 24, rue Le Vau, 75020 París. *Correspondant académique eTwinning* en París en el *Atelier Canopé de París*, 60 boulevard du Lycée 92170 Vanves

Introducción

En nuestro imaginario, los gobernantes colombianos de principios del siglo XX eran eminentes hombres de Estado y el conjunto de la élite de la época se caracterizaba por su educación, su elegancia y el refinamiento de su conversación en un español correcto y exquisito en donde los temas de predilección eran las culturas grecolatina y europea en general. En esta representación que nos hacemos de los notables de entonces, tres escritores en particular juegan un papel determinante y sus ideales de belleza se transmiten al conjunto de la sociedad.

El ideal estético de la mayoría de los artistas colombianos a finales del siglo XIX y comienzos del XX consistía en una belleza etérea, pura y sin mancha. Escritores tales como Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro o Guillermo Valencia plasmaron en sus obras este ideal y, de paso, lo transmitieron al conjunto de la sociedad colombiana, gracias a la difusión de sus trabajos, para que fuera aceptado y venerado; gracias a ello todos estos autores ocupan hoy en día un lugar prominente en la historia de la literatura colombiana.

Por otra parte, autores tales como José María Vargas Vila, Porfirio Barba Jacob o Luis Tejada Cano forjaron sus propias categorías estéticas a partir de la misma realidad y, sin embargo, sus características difieren, sus obras no tuvieron la misma difusión y sus nombres no ocupan lugares comparables a los anteriormente mencionados cuando se habla de la literatura colombiana a comienzos del siglo XX. En sus escritos encontramos una realidad bastante diferente de la que plasmaron Núñez, Caro o Valencia, unas veces extremadamente dura, otras en apariencia trivial y desprovista de refinamiento.

¿El ideal estético, su representación, el lugar que esta ocupa en el imaginario nacional, la difusión y el reconocimiento del trabajo y la calidad de la escritura de los diferentes autores dependen exclusivamente de las características intrínsecas de la obra literaria o hay quizá otros elementos que intervienen en el juicio y el lugar que la posteridad les otorga a los escritores?

En este capítulo expondremos cuáles fueron los resortes que determinaron el reconocimiento de ciertos autores y cuáles fueron las causas del velo que recubre a otros; intentaremos además demostrar que el imaginario y la representación social de los escritores ampliamente reconocidos hasta hoy en día corresponde más bien a una estética de la dominación imperante hasta el final de la Hegemonía conservadora, y que se ha perpetuado hasta nuestros días, que a la realidad concreta de la mayoría de los colombianos de entonces y al influjo de las nuevas corrientes estéticas que comenzaban a manifestarse en el mundo.

Con el fin de sustentar nuestras afirmaciones, comenzaremos por presentar quiénes eran los escritores de mayor reconocimiento a comienzos del siglo XX, cuál era el ideal estético que transmitían sus obras y qué consecuencias tuvieron en la construcción del imaginario y la representación que se hacía en Colombia de la creación literaria y de la cultura en general. Luego nos referiremos a otros escritores que no ocupan un lugar prominente en la historia de la literatura nacional y que, sin embargo, nos parecen mucho más originales y creativos

debido a la ruptura que provocaron a nivel literario, estético y a veces político con su manera de escribir, los temas tratados en sus trabajos e, incluso, sus vidas azarosas.

I. Ideal estético y representación de una “élite”

A. *Poesía finisecular y estética modernista: Hombres ilustres*

Ilustres estadistas y hombres de letras a la vez ocupan el Panteón de la literatura y llevan o aspiran a llevar las riendas del Estado colombiano a finales del siglo XIX y a comienzos del XX.

José Asunción Silva se refirió al linaje y enumeró los honoríficos cargos ocupados por uno de los más ilustres, don Rafael Núñez:

[...] de ilustre familia, varios de cuyos miembros se distinguieron en la época de la independencia, ocupó los siguientes puestos oficiales en los Estados Unidos de Colombia: Cónsul de los Estados Unidos de Colombia en Liverpool, Representante por varios Estados a las Cámaras Nacionales, Senador, Presidente del Senado, Presidente del Estado de Panamá, Presidente del Estado de Bolívar, Presidente de los Estados Unidos de Colombia, Presidente Titular de la República de Colombia desde 1886 [...] (Silva, 1996 p. 389-390).

En efecto, Núñez fue uno de ellos por los numerosos cargos que ocupó a lo largo de su vida, por sus escritos y por haber inspirado la letra del Himno nacional, originalmente como una oda escrita el 11 de noviembre de 1850 para celebrar la independencia de Cartagena; el himno patriótico fue musicalizado por Oreste Síndici en 1887 y se convirtió en orgullo nacional; llegó incluso a decirse de él que era el segundo más hermoso del mundo después de La Marsellesa.

Con ocasión de la muerte de Núñez, ocurrida el 18 de septiembre de 1894, Silva escribió sobre él en la revista venezolana *El Cojo Ilustrado*:

Poeta de altísimo vuelo, singular profundidad de concepción y extrañas formas esencialmente personales; estadista y filósofo; sociólogo capaz de realizar, dándoles forma concreta, las más atrevidas concepciones de su poderosa inteligencia; político ilustre, llamado desde hace años a regir los destinos de su patria, el Dr. Rafael Núñez, ha sido, a no dudarlo, una de las más levantadas figuras de la América Española [...] (Silva, 1996 p. 381).

La República de Colombia le debe igualmente a Núñez el inicio del periodo conocido como la Regeneración, la Constitución de 1886 y la firma del Concordato con la Iglesia Católica.

Don Miguel Antonio Caro, a su vez, orientó el Consejo Nacional de Delegatarios encargados de redactar la nueva Carta Magna. Caro seguía así los pasos de su padre, don Eusebio Caro, quien había redactado, junto a don Mariano Ospina Rodríguez, el programa del naciente Partido Conservador en 1849; dicho programa vino a darle un zócalo sólido al sistema ideado por Núñez destinado a enfrentar la grave disyuntiva planteada por el mismo Núñez,

“¡Regeneración o Catástrofe!”. A partir de 1892 asumió los destinos del país debido, primero, a la estancia de Núñez en Cartagena y, posteriormente, a causa de su fallecimiento en 1894. En su periódico, *El Tradicionalista*, Caro defendió sus ideas conservadoras y católicas.

Además de las responsabilidades ocupadas a nivel político, Caro se interesó por la lingüística del castellano y del latín. Fue un excelente traductor, quizás por haber tomado “muy en serio el mundo helénico” y el mundo latino (W. Ospina, 2020) y realizó un importante trabajo filológico en torno a la obra de Virgilio. Caro fue igualmente un crítico literario interesado en los autores españoles, hispanoamericanos y colombianos y un ensayista en el campo de la historia, de la política internacional, de la economía y de la bibliotecología.

En el campo de la literatura sobresalió igualmente:

[...] hijo de un poeta, José Eusebio, el más grande de nuestros románticos, Miguel Antonio se dejó llevar también por su propia inspiración y concibió una obra poética de corte clásico, con piezas tan notables como su oda "A la estatua del Libertador" y el soneto "Patria". Y lo más interesante es que no sólo escribió poesía en castellano, sino también en latín. Quedan además sus traducciones a esta lengua de poetas que le eran especialmente entrañables.

La obra escrita de Caro quedó dispersa en periódicos y revistas. Apenas publicó algunos libros: *Estudio sobre el utilitarismo*, *Gramática latina* (en colaboración con Rufino José Cuervo), *Obras de Virgilio* (tres tomos), *Artículos y discursos*, su discurso “Del uso en sus relaciones con el lenguaje”, *Horas de amor*, *Poesías*, *Traducciones poéticas* y las *Poesías de Sully Prudhomme* [...] (Biblioteca del Banco de la República, “Miguel Antonio Caro”).

Caro pasó la mayor parte de su vida en la Sabana de Bogotá. Según don Carlos Valderrama Andrade, miembro de la Academia Colombiana de la Lengua y subdirector del Instituto Caro y Cuervo:

Las facetas ricas de su personalidad, recia y definida, quedaron manifiestas en hechos de su vida pública, pero el mejor testimonio lo dan sus muchos escritos que llenaron la mayor parte de su vida. Fue además un ejemplar humano de virtudes notables, que queda como testimonio de lo mejor de Colombia en el siglo pasado y principios de éste (Biblioteca del Banco de la República, “Miguel Antonio Caro”).

El tercero de los grandes hombres de este período es don Guillermo Valencia. Hace más de cuatro siglos llegó procedente de Zamora, España, el primer miembro de la honorable familia Valencia a Popayán. Desde entonces muchos de ellos han sido protagonistas en la política y en las letras colombianas.

Respecto a los orígenes de los Valencia, cita Hernán Arboleda Valencia, en *Descendencia Española de algunas Familias Colombianas*, una carta del 22 de abril de 1698 sobre la genealogía de la familia, que refiere que su “escudo y blasón de Armas que consta de las Reales Coronas de Aragón, y las Imperiales Águilas, que hacen esclarecida relación a la corona del Imperio, que mereció el Sr. Rey Dn. Alonso el Sabio (...) Y donde inmediatamente produjo sus grandes y preciados frutos del linaje Valencia fue en la ciudad de Zamora, como radicación del domicilio de los esclarecidos progenitores” (Meneses Gutiérrez, 2014).

La abolición de la esclavitud parece haber afectado la industria minera familiar.

Entre los acontecimientos importantes y los cargos honoríficos de don Guillermo podemos citar el viaje que hizo en 1899 a Europa en calidad de secretario del embajador en París, el general Rafael Reyes; posteriormente fue nombrado jefe civil y militar del Cauca por el presidente José Manuel Marroquín y en 1903 asumió una curul en el Congreso. En 1909 regresó al Cauca como gobernador y luego fue representante a la Cámara en 1914 (Meneses Gutiérrez, 2014).

En su anhelo de ocupar la cumbre del poder político, fue candidato a la presidencia de la República por el Partido Conservador en las elecciones de 1918 y en las de 1930. En las plazas públicas, sus apasionados seguidores le pedían conmovidos que, en lugar de pronunciar los discursos electorales, recitara su conocido poema “Anarkos”:

[...] cuando salía a los balcones de las plazas a explicar su programa de gobierno, recibía la insólita petición por parte del público de que recitase.

Tal fervor no era indiscriminado: le pedían que recitase "Anarkos". Ese largo poema de una docena de páginas que su propio autor consideraba "un editorial en verso" y que cuando una falla de su memoria lo obligaba a detenerse, buscando la rima mnemotécnica, toda la multitud, en coro, salvaba el bache y así, de modo colectivo, proseguía su sinuoso curso. Los asistentes al mitin político no eran tan ajenos al canto de los bardos decadentes, "con el azul cuaderno bajo el ala", y la luz del ideal en la mirada (Cobo Borda, 1995, p. 43).

En efecto, don Guillermo Valencia era un reconocido poeta en las letras colombianas, llegando a ser prácticamente un emblema “de la lengua española para el orgullo de Popayán”.

El señor Valencia, visionario, atisbó en sus versos la llegada de los nuevos bárbaros (Jiménez Panesso, 2012, p. 191) que vendrían a socavar el pedestal sobre el cual se levantaban él y los otros bardos conservadores.

Todos ellos, junto a otros cultos, exquisitos y sofisticados protagonistas de la vida artística y política colombiana de entonces marcaron una época y constituyen un referente en la vida del país y en la historia del Partido Conservador; en efecto, con la segunda presidencia de Rafael Núñez a partir de 1884 y con la consolidación de la hegemonía de dicho partido, ellos vendrían a modelar las representaciones y los imaginarios de más de una generación de colombianos.

B. La obra literaria de Núñez, Caro y Valencia

En el mismo texto del *Cojo Ilustrado* José Asunción Silva matiza más adelante sus afirmaciones iniciales sobre la calidad de la obra del ilustre forjador de la Regeneración:

Su obra poética, inmensamente popular en Colombia [...] requeriría [sic] capítulo aparte en una historia de la literatura hispanoamericana. La estrofa enjuta y nerviosa, llena de audaces elipsis y desbordante de graves ideas, incorrecta, voluntariamente incorrecta a veces, no tiene

la música de orquesta de la de Zorrilla y sus románticos compañeros; aquella dulcísima música arrulladora, modelo sobre el cual forjaron sus cantos, con ilustres excepciones, los poetas de la pasada generación, desde México hasta Chile, ni ostenta tampoco la corrección suprema, los perfiles precisos y marmóreos del impecable maestro Núñez de Arce (Silva, 1996, p. 382).

Con el comentario autorizado e irónico de Silva aparecen en filigrana las primeras fisuras en el monumento que la posteridad habría de erigirle al poeta y estadista.

El autorizado crítico literario Baldomero Sanín Cano afirmó, a su vez, que Rafael Núñez

[...] hace de la poesía “un utensilio político” y lo emplea para el logro de fines no poéticos. Los otros reparos son consecuencia del anterior: sus descuidos formales, su reincidencia en lugares comunes, su actitud de halagar al lector con facilismos ideológicos, todo eso es sólo la consecuencia de una concepción que instrumentaliza el arte y lo pone al servicio de causas y poderes de índole política o religiosa (Jiménez Panesso, 2012, p. 189).

Viniendo de un escritor como Silva y de un crítico de la talla de Sanín Cano, sus opiniones sobre la calidad y los escritos del promotor de la Regeneración nos invitan a revisar y replantear la importancia y la valoración del conjunto de la obra literaria de Rafael Núñez con el fin de que ocupe el verdadero lugar que le corresponde en la historia de la literatura colombiana.

En cuanto a Miguel Antonio Caro, podemos afirmar que no tomó muy en cuenta la realidad de su mundo inmediato ni su propio tiempo. En efecto, en lugar de vivir en Colombia, vivía en la lengua clásica y en el mundo de los clásicos que tanto admiraba; Virgilio, Horacio y fray Luis de León fueron sus modelos y, de ninguna manera, los que “la novelera turbamulta admira”. Lord Byron, Lamartine, Víctor Hugo y Alfred de Musset eran para él “perversos modelos de modernidad, entendida ésta como “lo sensual”, “lo estrafalario”, “letra sin espíritu”, “música sin idealidad”, “romántica locura” (Jiménez Panesso, 2012, p. 194-195).

Caro creía que Colombia debía ser una réplica del mundo clásico y, para ello, había que domesticar el país, “transformarlo, convertirlo en Europa, civilizarlo, modernizarlo” (W. Ospina, 2020). El resultado fue que se olvidó de la Colombia que ayudó a gobernar durante años y, de paso, intentó fosilizar la lengua española que allí se hablaba para tratar de arrumarla en un estante al lado de sus numerosos diccionarios y sus libros de los clásicos. Miguel Antonio Caro resultó ser, a fin de cuentas, una víctima bien dispuesta y dócil del colonialismo intelectual y estético importado de la Europa grecolatina y católica.

Esta actitud de Caro y de “los poetas” que lo acompañaron en el poder “haría de Colombia un país postrado en la veneración de los mundos remotos, y del colombiano el ser menos capaz de apreciarse a sí mismo, y por ello, de entenderse con sus semejantes” (W. Ospina, 2020).

Don Guillermo Valencia se volvió experto en utilizar los tópicos a causa, quizás, de su debilidad por el lujo, los exotismos y las pedrerías. En su obra prevalecen sus inclinaciones clásicas y su ortodoxia ideológica que lo condujeron a temer la invasión de los bárbaros (Jiménez Panesso, 2012, p. 190-191); por esta razón en su poema “Los crucificados” aparece un cierto maniqueísmo facilista y bastante conservador:

¡Oh videntes, oh mágicos cantores!
ahogad el himno, que la cruz aguarda
vuestras manos febriles;
huid rompiendo el arpa cristalina
a refugiaros en las sombras. Llegan
los salvajes de puño sanguinario:
cuando en la viña del furor se anegan,
¡asesinan a Dios en el calvario!

Por un lado, los buenos, resguardados por la religión católica y el español castizo, y, por el otro, los salvajes, los asesinos, la plebe, los locos, los mendigos y los vanos soñadores.

C. La invención de la falacia y el origen de los mitos fundadores

Tanto daño causaron estos ilustres señores a la literatura nacional que aún en 1938 Luis María Mora, discípulo de Caro y uno de los fundadores del grupo bogotano *La Gruta Simbólica*, afirmaba:

[...] el amor a ciertos principios, fundamentos inmovibles de la ciencia, la moral y el arte, no puede existir sino en ciertos espíritus de antaño, que aún aman la religión, profesan la doctrina de Tomás de Aquino y leen con deleite los clásicos latinos (Mora, 1938, p. 139).

La moral cristiana, la religión católica, la adoración servil de los clásicos y la preservación de “las formas de la genuina y castiza literatura castellana” (Mora, 1936, p. 133-134) estuvieron a punto de estrangular la creación nacional y de convertir al español colombiano en una simple réplica insípida del español castizo. A nuestro modo de ver, y como lo afirma David Jiménez Panesso (2012, p. 197, 199), tales propósitos, al parecer puramente estéticos y lingüísticos, tenían profundas raíces políticas y religiosas y tendían a impedir el surgimiento de otros escritores considerados entonces como “los nuevos bárbaros”; por todas estas razones, nos atrevemos a llamar desde ahora a don Rafael Núñez, don Miguel Antonio Caro y don Guillermo Valencia no una “élite ilustrada” sino una Casta dominante sólidamente implantada en la sociedad señorial que era Colombia hasta 1930.

Dicha casta veía en los nuevos escritores a unos advenedizos, “bandoleros” desprovistos de las insignias requeridas y los privilegios ancestrales.

A comienzos del siglo XX Núñez, Caro, Valencia y todos los otros miembros de la casta dominante que los rodeaba y los secundaba en sus oscuros propósitos políticos y culturales dejaron a Colombia sumida en una crisis provocada por la más terrible guerra vivida hasta entonces en el país, la Guerra de los Mil Días, y por la pérdida de Panamá. No obstante, los tres mitos fundadores de la “grandeza de la Patria colombiana” estaban de pie y así se mantendrían durante muchísimos años: la capital del país se había convertido para los orgullosos “cachacos” en la “Atenas Sudamericana”; Colombia, un país desangrado, desmembrado y sometido a un régimen autoritario y excluyente, era considerada una “República de poetas”; y el español colombiano era considerado por la casta dominante y sus serviles académicos como uno de los mejor hablados del mundo, cuando no el mejor, en franco desprecio a la lengua de las otras naciones hispanoamericanas.

II. Literatura marginal y escritores impuros

A. *Albor de un nuevo siglo y ruptura estética*

A pesar de la entelequia malintencionadamente creada, la lengua de la gente común y corriente en Colombia, como cualquier ser vivo, se resistió a ser fosilizada, se rebeló y comenzó a existir en la obra de algunos pocos escritores mucho menos conocidos, pero mucho más creativos.

Los “salvajes”, los “asesinos”, la “plebe”, los “locos”, los “mendigos” y los “vanos soñadores” a los que tanto temía Guillermo Valencia terminaron por hacer su aparición; los recién llegados trataron de ocupar un espacio que hasta entonces les había sido vedado y con ellos la realidad y la vida de la mayoría de los colombianos de la época aparecieron por fin en una literatura verdaderamente nacional.

Fue así más fácil comprender lo que decían los poetas pues su lenguaje se aproximaba más al que hablaba la masa analfabeta pero no inculta. La imitación de los modelos de la Antigüedad clásica y del Siglo de Oro español había llegado a su fin y los poemas de Núñez, de Caro y de Valencia perdieron entonces toda su vigencia.

B. *Los intentos de Vargas Vila, Barba Jacob y Luis Tejada Cano por romper la hegemonía*

Para Luis María Mora, el crítico Baldomero Sanín Cano había sentado las directrices políticas y literarias de los nuevos bárbaros y las hordas vanguardistas tan temidas se encarnaban en el poeta Luis Vidales (Mora, 1936, p. 147-148). Sin embargo, Vidales no era el único “bárbaro” al que había que temer; en efecto, algunos “electrones libres” escaparon a la seducción, la presión o la corrupción ejercidas por el poder y lograron crear una literatura muy personal y al margen de la estética dominante. Entre ellos encontramos a José María Vargas Vila, a Porfirio Barba Jacob y a Luis Tejada Cano.

José María Vargas Vila fue un escritor autodidacta en cuya hoja de vida no figura ningún grado académico pues, al parecer por falta de recursos, no pudo estudiar a la manera tradicional en un establecimiento de enseñanza clásico; sin embargo, la falta de diplomas no fue un obstáculo para que fuera maestro de escuela en Ibagué (en 1880), Guasca y Anolaima y profesor en el selecto *Liceo de la Infancia* en Bogotá (Valencia Jaramillo, 2010).

Desde muy temprano Vargas Vila se vio obligado a consagrar su vida a asuntos relacionados con la política; así, se enroló a los dieciséis años en las fuerzas liberales comandadas por el general Santos Acosta durante la guerra civil de 1876-1877, conocida como la “Guerra de las escuelas”², para defender el gobierno de Aquileo Parra, el último del Olimpo Radical; luego lo haría en las fuerzas del general Daniel Hernández durante la revolución de 1885 que vendría a provocar el endurecimiento del gobierno de Núñez y la elaboración de la Constitución conservadora de 1886 que permanecería en vigor hasta 1991 (Echeverri Álvarez, 2009). Después de la derrota en esta última confrontación Vargas Vila se exilió en Venezuela y luego tuvo que irse a Nueva York desde donde se dedicó a atacar a los gobernantes de Colombia y Venezuela en las páginas del periódico *El Progreso*. En 1898 fue ministro plenipotenciario de la República del Ecuador en Roma por nombramiento del presidente Eloy Alfaro (Valencia Jaramillo, 2010).

Vargas Vila adhirió muy temprano a los principios del Olimpo Radical, lo que lo llevó a defender a los Estados Unidos de Colombia de Tomás Cipriano de Mosquera y a estar en franca oposición a la Hegemonía conservadora y a la fuerte influencia que ejercía ya por aquel entonces la Iglesia católica. Por esta razón y, como era lógico en tales circunstancias, fue perseguido por todos aquellos que discrepaban de su radicalismo intransigente y su anticlericalismo al parecer le costó la excomunió³. Un halo de misterio, de reprobación y de desprecio lo rodeó desde entonces: “Sus numerosos enemigos, intelectuales al servicio de tiranos y autoritarios, le llamaron bastardo, blasfemo, desnaturalizado, disolvente, pernicioso” a la vez que afirmaban “que vivía como un rey, era hermafrodita y homosexual, misógino, anarquista, terrorista e impotente” (Alvarado Tenorio, 2008).

Él, a su vez, no se privó de criticar a los que llamó “Los Césares de la decadencia”:

Sobre Núñez dice que “pertenecía a la raza triste de los tiranos filósofos”. De Miguel Antonio Caro dice: “no usó el poder sino para empequeñecerse” y “hubo dos cosas inseparables en él: la tiranía y la gramática”. Agrega, además, que “fue un sátiro de las rimas” (Valencia Jaramillo, 2010).

En efecto, Núñez fue para Vargas Vila el responsable de la supresión de las libertades individuales y de la libre expresión (Triviño Anzola, 2019, p. 15-27). En cuanto a Guillermo Valencia, califica su catolicismo de “lucrativo y oficial” (Panesso Robledo, sin fecha, p. 665).

² La Guerra de las escuelas fue provocada por la reacción de los conservadores y la Iglesia católica contra el proyecto liberal de establecer un sistema de educación pública que permitiera elegir entre educación laica o religiosa y romper así el monopolio ejercido por la Iglesia hasta entonces (Sastoque y García, 2010).

³ Otros dicen que su excomunió se debió a la publicación de su novela *Ibis* en 1900 (Nemo, 2020).

A causa de sus principios, Vargas Vila no tuvo más remedio que el exilio. En 1900 llegó a París donde inició su amistad con Rubén Darío, en 1905 se fue a vivir a Madrid en calidad de cónsul general de Nicaragua (Valencia Jaramillo, 2010) y en 1912 se radicó en Barcelona sin dejar de viajar con frecuencia a Latinoamérica. Murió en la capital catalana en 1933, sus restos fueron repatriados a Colombia en 1981 y reposan en el panteón masónico del Cementerio Central de Bogotá.

Su obra, bastante voluminosa y desigual en calidad, no dejó de provocar fuertes controversias, escándalos y rechazos que contribuirían a convertirlo en un escritor muy leído y popular. Escribió “contra los símbolos y [las] personas de las sociedades decimonónicas que perpetuaban las instituciones coloniales, los caudillismos y los fanatismos religiosos” (Alvarado Tenorio, 2008) Pero como su técnica narrativa no se ajustaba a los cánones literarios y morales en vigor, las críticas fueron frecuentes; una de ellas, del respetado profesor y crítico Antonio Panesso Robledo, afirmaba que no era fácil leerlo ni releerlo:

Es una literatura de museo, una mariposa clavada en un muro, con el brillo falso de las cosas que ya murieron. La razón de ello es probablemente que Vargas Vila es en su totalidad un producto del siglo XIX, aunque él mismo se haya creído heraldo del XX y profeta del futuro. Detestaba a los críticos, quizás porque le dijeron, en su tiempo, verdades que aun hoy tienen vigencia [...] (Panesso Robledo, sin fecha, p. 663).

Sin embargo, Vargas Vila fue leído, comentado y admirado por los sectores populares en las cantinas, las barberías, los costureros, las fábricas y otros lugares donde sus ideas y su estilo eran perfectamente comprendidos y compartidos. Respecto a su estilo, justamente, Harold Alvarado Tenorio afirma:

Vargas Vila violenta la ortografía, la sintaxis y la prosodia del español de Caro y Cuervo, abundando en adjetivos, modificando el uso de mayúsculas, minúsculas, la puntuación, salpimentando con hipérbolos, galicismos, neologismos y metáforas cinestésicas sus extensas ráfagas de fuego y hielo, citando al por mayor del latín y el griego, cuando no del italiano, francés e inglés, lenguas que quizás no conocía (2008).

Efectivamente su escritura buscaba conscientemente incomodar y hostigar al *statu quo*:

La técnica dominante en sus textos es aquella de la escritura fragmentada. Párrafos cortos, afirmaciones aforísticas, violación de las reglas tradicionales de puntuación, incorporación de extranjerismos y oraciones en otras lenguas, juegos de palabras, insultos, construcciones gramaticales latinizadas y juegos tipográficos son algunas de las estrategias utilizadas por Vargas Vila para sacudir al lector de su comodidad, esto es, de su deseo de ser entretenido en lugar de ser desafiado con ideas estimulantes a formar y reformar activamente su sociedad. Desdichadamente para la seriedad con que Vargas Vila acomete su misión revolucionaria, su estilo grandilocuente ha contribuido a que se haya extendido un juicio unánime entre los críticos, sea en son de burla o con apreciación más reposada, de que hay un tipo de escritura

hiperbólica y altisonante que puede calificarse con el nombre de estilo vargasvilescos (González Espitia y Salgado, 2015, p. 724).

Aunque parezca contradictorio, Vargas Vila quería ser leído y comprendido por todo el mundo y pretendía, al igual que el político, convencer con frases efectistas y demoleadoras. Para ello utilizaba una retórica decimonónica producto de la humillación vivida por los radicales y al “estilo de una época en que las fronteras entre política, literatura y ciencia eran movedizas” (Triviño Anzola, 2019, p. 19, 26).

Vargas Vila fue considerado como un provocador por haberse opuesto a la tradición, a la Iglesia católica y al gobierno de la Hegemonía conservadora. En efecto, sus ideas libertarias fueron muy cercanas al anarquismo y sus escritos se dirigieron sin ambages contra el gobierno, el clero, el imperialismo y la sociedad pacata e hipócrita de entonces (*Colombia Informa*, 2015).

Los blancos de sus panfletos y de sus libros con contenido escandaloso fueron la Iglesia católica y sus representantes, el puritanismo, las dictaduras y todos los totalitarismos (González Espitia y Salgado, 2015). En ellos cuestiona el poder hegemónico conservador que dio al traste con los avances y los derechos civiles plasmados en la Constitución de Rionegro, esa constitución “escrita para los ángeles” según la frase atribuida a Víctor Hugo; en sus escritos aparece también la clase dominante de la época, “los viejos hidalgos, señores de la horca y el cuchillo, raza de viejos lobos blasonados” (*Cachorro de león* (1917) (Triviño Anzola, 2019, p. 16, 24).

A la vez que denunciaba, Vargas Vila escribió a favor de los ideales patrios, se refirió a los problemas sociales, luchó contra los asesinatos en general, la pena de muerte y la castración mental, males todos ellos que identificaba con el periodo de la Regeneración impuesto por Rafael Núñez. Fue, en resumen, un incansable defensor de la libertad a través de sus escritos que llegaron a los más humildes y fueron comprendidos por ellos; “toda su obra está atravesada por esa pasión política que parece devorar su talento” (Triviño Anzola, 2019, p. 17).

Sin embargo, el conjunto de su vasta obra literaria y política es bastante desconocido y su nombre como escritor casi no se menciona. En opinión del profesor Rafael Gutiérrez Girardot:

El haberse enfrentado contra todas las instituciones [...] costó a Vargas Vila su exclusión de la literatura colombiana [...] Pero la condena general no ha permitido siquiera que de los cien volúmenes de sus obras se seleccione lo memorable y lo meritorio, que efectivamente tiene (*Colombia Informa*, 2015).

Las amenazas proferidas por los curas desde los púlpitos, las “llamas eternas a quienes leyeran sus libros” (Valencia Jaramillo, 2010), a la vez que impulsaron las ventas durante la gira de Vargas Vila por América latina en 1924 contribuyeron también sin duda a cubrir al autor y su obra con un velo casi satánico hasta nuestros días. En tales circunstancias, su estudio se dificulta a causa del acceso limitado al conjunto de sus numerosos escritos, unos ochenta títulos según González y Salgado. Sólo una lectura atenta y una evaluación seria e imparcial de su producción nos ayudarán a entender su contenido y a medir la verdadera importancia de su trabajo en el campo de la literatura y de las ideas políticas por él defendidas; sólo así podremos desvelar el manto que cubre la mayor parte de su obra.

Además, en su diario encontramos incluso “una soledad agónica que, en cierta medida, se anticipa a las posturas existencialistas” (Triviño Anzola, 1988). ¿Vargas Vila sería acaso un precursor de lo que iba a venir en el campo de la filosofía y la literatura mientras Núñez, Caro y Valencia se limitaron a repetir y recrear el mundo y sus valores que ya agonizaban?

El segundo profanador del templo neoclásico fue Porfirio Barba Jacob. Para la comprensión de su vida y obra y el alcance de esta en la literatura colombiana y continental aconsejamos remitirse a nuestro trabajo de tesis *Porfirio Barba Jacob et Gonzalo Arango, deux écrivains colombiens entre la marginalité et l'avant-garde* (Cortés Nigrinis, 2020).

El último de los “bárbaros” que ilustra perfectamente el nacimiento de una nueva categoría estética en la literatura colombiana fue el escritor y periodista Luis Tejada Cano quien “nació en el seno de una familia liberal de notables educadores y periodistas” (Banrepcultural). Nos encontramos así con un miembro de una familia colombiana acomodada cuyas convicciones no corresponden a las de los políticos conservadores cómodamente instalados durante décadas en el poder hegemónico.

Efectivamente, Tejada Cano militó inicialmente en el ala progresista del liberalismo y luego, decepcionado, promovió la creación de grupos socialistas revolucionarios. Fue un cronista comprometido con la vida cotidiana del pueblo colombiano, con las luchas sociales y con el debate de las ideas que empezaban a agrietar la hegemonía conservadora e incluyó propaganda política en la variedad temática de sus escritos (Ospina, Uribe y Cifuentes, sin fecha).

Debido a su expulsión de la Escuela Normal de Medellín, Tejada Cano decidió dedicarse al periodismo; su perspectiva de avanzada y su percepción moderna de la realidad caracterizaron siempre sus columnas en el diario *El Espectador* de Bogotá e hicieron de él el más notorio promotor de las ideas vanguardistas en Colombia y “uno de los periodistas más modernos en su concepción del oficio y en su estilo; en su forma de acercarse a los temas; en su sensibilidad”, en fin, un escritor de “ruptura con el periodismo que se venía ejerciendo desde el siglo XIX” (Ospina, Uribe y Cifuentes, sin fecha).

En sus crónicas Tejada Cano aborda la rutina del individuo; en ellas la vida de los pueblos transcurre de manera monótona, hermética y sometida a la autoridad del alcalde y del cura, contrastando así con la de las ciudades donde parece variada, dinámica y enriquecedora tanto desde el punto de vista cultural como estético; sin embargo, el autor percibía ya la soledad y la angustia inherentes a la existencia en las urbes (Banrepcultural). Laura Ospina lo considera “uno de los nombres más interesantes, pero igualmente olvidados del periodismo colombiano” y uno de los mejores cronistas del país. Cada crónica suya era un pequeño cuento que se abría y se cerraba con la maestría de los grandes narradores (Ospina, Uribe y Cifuentes, sin fecha).

Luis Tejada Cano escribió en un estilo sencillo y directo, desprovisto de la retórica grandilocuente que era tan común en los periódicos colombianos de la época. Los temas evocados en sus escritos fueron cotidianos, simples, al alcance de todos: un bastón, unos trajes baratos, un sombrero de mujer, unos guantes, las puertas traseras, las vitrinas, la cocina, la catedral, unos zapatos, un pañuelo, unas banderas, unas moscas, la belleza en la escuela, las escuelas rurales, el amor a la vida, las viejecitas, la sonrisa, la aldea o una hamaca:

Hace días que estoy por escribir el elogio de la hamaca, de esa deliciosa compañera del soñador. ¿Qué hay en el mundo igual a la hamaca, qué otro artefacto reúne tantas cualidades capaces de dar al alma y al cuerpo toda la felicidad que sean susceptibles de experimentar en momentos de reposo? (...) Es perfecta porque llena con exactitud admirable el objeto para que fue creada. Es elástica, rítmica, ligera y confortable; se amolda al cuerpo siguiéndolo dócilmente en sus movimientos y no presentando resistencia a los duros dobleces de los codos y las rodillas; se presta a todas las posiciones imaginables, desde que se posea el arte misterioso de saberse acomodar en ella (...) (*El Espectador*, Medellín, 9 de febrero de 1922).

Consideraciones finales

Después de haber estudiado algunos aspectos de la vida y las características de las obras de escritores tan disímiles como Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro y Guillermo Valencia, por una parte, y José María Vargas Vila, Porfirio Barba Jacob y Luis Tejada Cano, por otra, aparece bastante claro, a nuestro modo de ver, que existe un enorme contraste entre el destino, las convicciones políticas y el trabajo de los diferentes autores evocados; todas estas contradicciones se notan claramente en la lengua empleada, en el estilo y en los contenidos de las diferentes obras a las que nos hemos referido. Es como si los primeros y los segundos no hubieran nacido en el mismo país ni hubieran vivido los mismos acontecimientos.

Las obras de Núñez, Caro y Valencia, por una parte, y las de Vargas Vila, Barba Jacob y Tejada Cano, por otra, reflejan así una visión del mundo y de sus realidades concretas completamente opuesta. Por consiguiente, el paradigma de la belleza clásica, prestado y adoptado dócilmente por los primeros, pierde su vigencia y un nuevo ideal estético que radica en lo propio, en lo cotidiano y en la realidad nacional lucha por emerger en los escritos de los segundos.

Como los aduladores de los modelos clásicos se encontraban entre los gobernantes de la Hegemonía conservadora, una verdadera estética de la dominación se impuso entonces a nuestro modo de ver. Los autores insumisos, los “bárbaros” y los “blasfemos” fueron perseguidos, se exiliaron o terminaron por ser marginados o diabolizados; y, con ellos, sus obras fueron ignoradas o condenadas dentro de las fronteras y tuvieron, por el contrario, bastante éxito en el exterior.

Con el fin de revisar la excesiva importancia otorgada a los escritos de los “autores consagrados” Núñez, Caro y Valencia y de descubrir la magnitud y el valor de los “escritores impuros” Vargas Vila, Barba Jacob y Tejada Cano, pensamos que ha llegado la hora de leer en toda su extensión, o de releer a conciencia, a los segundos para poder pasar al fin la página de la estética de la dominación en Colombia. Solo así se podrán rectificar los errores de apreciación en lo que respecta a la figura del escritor colombiano de comienzos del siglo XX; solo así se podrá deconstruir el falso imaginario en torno a las supuestas glorias de la literatura colombiana de entonces para descubrir que los escritores tanto tiempo marginados e injustamente ignorados son quizá los autores más representativos que luchaban por renovar las categorías estéticas para adecuarlas con las vanguardias que se manifestaban simultáneamente en otras partes del mundo.

Referencias

- Alvarado Tenorio, H. (2008). El divino iracundo. *El Tiempo*, 27 de junio de 2008. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en:
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4350776>
- Banrepcultural. José María Vargas Vila. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en:
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Vargas_Vila
- Banrepcultural. Luis Tejada. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en:
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Luis_Tejada
- Banrepcultural. Miguel Antonio Caro. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en:
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Miguel_Antonio_Caro
- Cobo Borda, J. G., (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995)*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 315 p.
- Colombia Informa (2015). Un día como hoy en 1933, murió el pensador José María Vargas Vila. 25 de mayo de 2015. [fecha de Consulta 20 de Noviembre de 2020]. Disponible en:
<http://www.colombiainforma.info/un-dia-como-hoy-en-1933-murio-pensador-jose-maria-vargas-vila/#:~:text=A%20la%20muerte%20de%20Arrieta,en%20torno%20a%20tu%20sepulcro%2C>
- Cortés Nigrinis, N. E., (2020). *Porfirio Barba Jacob et Gonzalo Arango, deux écrivains colombiens entre la marginalité et l'avant-garde*. París: Sorbonne Université, tesis sin publicar.
- Echeverri Álvarez, J. C. (2009). La guerra de 1885 en Colombia ¿crónica de un suicidio anunciado? Revisión histórica de un lugar común. *Procesos Históricos*, (16), 67-81. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. ISSN: 1690-4818. Disponible en:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=200/20013209006>
- González Espitia, J. C., Salgado, M. A., (2015). Vargas Vila, más allá de la hipérbole. *Revista Iberoamericana*, LXXXI, 252, Julio-septiembre 2015,723-727. [fecha de Consulta 20 de Noviembre de 2020]. Disponible en:
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7304/7429>
- Jiménez Panesso, D., (2012). La poesía en los finales del siglo XX. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa de poesía Silva, 181-200.

- Meneses Gutiérrez, F., (2014). Los Valencia, un clan antiguo y poderoso. *El Pueblo*, 24 de marzo de 2014.
- Mora, L. M., (1936). *La Gruta Simbólica*. Bogotá: Minerva.
- (1938). *Los maestros de principios de siglo*. Bogotá: ABC.
- Nemo, A., (2020). *Novelistas imprescindibles: José María Vargas Vila*. Tacet Books. [fecha de Consulta 20 de Noviembre de 2020]. Disponible en:
<https://books.google.fr/books?id=IRb5DwAAQBAJ&pg=PT2&lpg=PT2&dq=Vargas+Vila&source=bl&ots=s6Djmkk6PJ&sig=ACfU3U2AS5SEjsF4eFQTBXzjtUlsZyyfHg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiM8v32jezrAhUNyx0KHUM5DTc4WhDoATADegQICBAB#v=onepage&q=Vargas%20Vila&f=false>
- Ospina, L.; Uribe, A.; Cifuentes, L. (sin fecha). Luis Tejada Cano: El legado ilustrado de un joven cronista. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en:
<https://lauraospina.atavist.com/luis-tejada-cano>
- Ospina W. (2020). Miguel Antonio Caro y los caimanes. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en: <https://www.pressreader.com/colombia/el-espectador/20200809/282084869153650>
- Panesso Robledo, A. (sin fecha). Vargas Vila: forma e ideas. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 663-665. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en:
<https://www.studocu.com/fr/document/universita-degli-studi-di-torino/letteratura-ispano-americana/autre/vargas-vila-forma-e-ideas-antonio-panesso-robledo-en-boletin-cultural-y-bibliografico/1312332/view>
- Sastoque, E. C.; García, M., (2010). La guerra civil de 1876-1877 en los Andes nororientales colombianos. Universidad Externado de Colombia. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en:
<https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/ecoins/article/view/388/8493>
- Silva, J. A., (1996). *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX.
- Triviño Anzola, C. (2019). José María Vargas Vila, defensor de la Constitución de Rionegro. *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, 9, 15-27. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en:
<https://revistes.ub.edu/index.php/AFLC/article/view/AFLC2019.9.3/30634>
- (1988). El diario secreto de los escritores: José María Vargas Vila. *Revista Diners*, 219, enero de 1988. [fecha de Consulta 20 de noviembre de 2020]. Disponible en:
https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/52806_diario-secreto-los-escritores-jose-maria-vargas-vila/
- Valencia Jaramillo, J. (2010). Vargas Vila no descansa en paz. *El Espectador*, 25 de julio de 2010.

III Capítulo

Augusto Torres y el Arte Prehispánico: la construcción de un lenguaje artístico desde el sur

María Bernardete Ramos Flores¹

María Inés Travieso Ríos²

Resumen

El estudio propone un recorrido por el camino artístico de Augusto Torres (1913-1992), hijo del constructivista uruguayo Joaquín Torres García, particularmente su pesquisa sobre los signos de los pueblos autóctonos de América, para fundamentar un posterior análisis de la Colección *Augusto Torres-Elsa Andrada* que está siendo inventariada en el *Museo de Arte Precolombino e Indígena* en Montevideo, Uruguay. La relación de Augusto con el arte prehispánico contempla cruces de tránsitos artísticos, entre suelo europeo y americano. En París, cuando con solamente quince años, tuvo un significativo acercamiento al arte tribal y “primitivo” en la colección del Museo del Trocadero. En Montevideo, a partir de 1934, participó del lema de su padre *El Sur es nuestro Norte*, quizás, una (pre)visión del “pensamiento decolonial”. En 1942, viajó a Perú y Bolivia para acercarse a las huellas precolombinas. Entre 1943 y 1950, participó en el Taller Torres García donde pudo compartir su interés con compañeros y con su esposa Elsa Andrada. A partir de fuentes bibliográficas y de imaginería, realizamos montajes, inspiradas en Aby Warburg, considerando que la imagen es una forma expresiva de su tiempo y vehículo de memoria y tradición. ¿Cuáles

¹ mbernaramos@gmail.com

Profesora Titular en Historia Cultural, jubilada de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC). Doctora en Historia por la PUC / SP. Postdoctorado en la *Universidade de Nova de Lisboa/University of Maryland* (1999-2000), Postdoctorado en la Universidad de San Martín - Argentina (2009-2010). Profesora invitada en la Universidad de Salamanca (2003). Año sabático en la *University of California*, Campus Davis (1994). Premio Destaque de Investigación por el Centro de Filosofía e Ciências Humanas - UFSC (2010). Actualmente es Profesora Tutora de Doctorado en el Programa de *Pós-Graduação em História* - UFSC. Se dedica a la investigación de Historia del Arte, Modernidad y Estética, Teoría de la Imagen y Teoría de la Historia.

² mariainesrios.hist@gmail.com

Estudiante de doctorado en el Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC) en la línea de investigación Historia de la Historiografía, Arte, Memoria y Patrimonio. Máster en Arquitectura y Urbanismo (PósARQ| UFSC) en el área de concentración Urbanismo, Historia y Arquitectura de la Ciudad. Licenciada en Arquitectura y Urbanismo (UFSC). Es docente desde 2008 y sus intereses académicos son dirigidos para las áreas de investigación en Arquitectura y Urbanismo [teoría, arquitectura urbana y patrimonio arquitectónico-urbano] e historia del arte [imagen y memoria]. En el proyecto de doctorado investiga la reverberación, en la producción artística, de la experiencia de Torres García (1874-1949) con la ciudad moderna. Integra el equipo de investigación coordinado por la profesora María Bernardete Ramos Flores.

fueron los desdoblamientos de la aproximación de Augusto Torres con las culturas autóctonas de América – en el pensamiento estético de su padre y en la producción artística e intelectual del Taller Torres García – en la construcción de un lenguaje artístico desde el sur?

Palabras Clave: Augusto Torres, colección de arte autóctona de América, Taller Torres García, imagen, lenguaje artístico.

Introducción

“El sábado 12 de mayo de 1928, en el mejor momento de la temporada cultural parisina, la exposición «Las artes antiguas de América» («Les Arts anciens de l'Amérique») abrió sus puertas en cuatro salas del pabellón Marsan.” (Laurière, 2012, p. 42). Se exhibieron objetos, una amplia variedad de piezas (columnas totémicas, máscaras, vestidos de plumas, cerámicas, de la América precolombina, clasificadas por país y según el material utilizado. El interés fue grande entre artistas, aficionados, comunidad científica y público en general, atrayendo a más de diez mil visitantes en el transcurso de un mes. “Las reseñas eran ditirámicas. Su influencia fue tan fuerte que, cuatro meses más tarde, la Academia de Bellas Artes de Berlín, siguiendo el ejemplo de lo ocurrido en París, presentó también una exposición de arte precolombino” (Laurière, 2012, p. 42).

La exposición de París de 1928 no era la primera vez que el arte de los autóctonos en América se presentaba a los europeos. La Exposición de Londres de 1889, donde Gauguin copió objetos de la cultura azteca, fue un hito inaugural en el campo del arte europeo. (Coldwater, 1967, p. 66). En 1920, la *Exposição de Objects of Indigenous American Art* en el *Burlington Fine Art Klub* de Londres, provocó un impacto en el gusto por el arte primitivo. Xul Solar, cuando desembarcó en Londres en 1912 permaneció allí unos días, antes de irse a París. Entre sus caminatas por la ciudad, frecuentaba el Museo Británico, donde había una fuerte presencia de objetos de la antigüedad indígena americana, fruto de la expansión de la economía imperialista y colonialista, que había resultado en la explotación de culturas de otros continentes, a través del saqueo de las obras de arte de pueblos “nativos”, que terminaron en ferias, en manos de coleccionistas y luego en las colecciones de museos etnográficos (Flores, 2017). Además, cuentan varios viajes de antropólogos y arqueólogos que tuvieron como resultado ricas publicaciones ilustradas, especialmente entre 1850 y 1890, cuando la fotografía ganó fuerza sobre la escritura, para la producción de imágenes y la difusión iconográfica de las Américas. La publicación del Atlas, en tres volúmenes, bajo el título *The necropolis of Ancon in Peru (La necrópolis de Ancón en el Perú)*, fruto del trabajo de Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, refleja un ejemplo “del papel de la ilustración arqueológica en la iluminación, la difusión y comprensión de un pasado pre-inca durante el siglo XIX, y en última instancia, cómo las imágenes dan forma a la construcción del conocimiento” (Pillsbury, 2017, p. 315).

En línea con esta percepción, de que las imágenes son parte de la construcción del conocimiento y de la importancia que damos a la proximidad visual y/o tangible de las artes de los pueblos precolombinos nos preguntamos: ¿Cuáles fueron los desdoblamientos de la aproximación de Augusto Torres con las culturas autóctonas de América – en el pensamiento estético de su padre y en la producción artística e intelectual del Taller Torres García – en la construcción de un lenguaje artístico desde el sur? Para responder a este cuestionamiento inicial el objetivo de esta investigación contempla algunas incursiones en las experiencias de Augusto Torres, aún allí en Europa, en París, en su experiencia en el Museo del Trocadero y al acompañar a su familia, en sus frecuentes tránsitos culturales. Un recorrido por el camino artístico de Augusto Torres (1913-1992), particularizando su investigación sobre los signos de los pueblos autóctonos de América, para fundamentar un posterior análisis de la Colección *Augusto Torres-Elsa Andrada* que está siendo inventariada en el *Museo de Arte Precolombino e Indígena* en Montevideo. Su traslado junto con su familia a Uruguay, en 1934, y posteriormente como miembro integrante del *Taller Torres García* – en Montevideo – donde pudo compartir su interés por el arte precolombino con sus compañeros y con su esposa Elsa Andrada.

El lenguaje artístico desarrollado en el *Taller de Torres García* repercutió en la construcción de un lenguaje propio, cuyo fundamento teórico y metodológico enunció una visión desde el sur para el pensamiento artístico. Así, la temática propuesta en este estudio trata de la investigación sobre los imaginarios prehispánicos que conformaron el universo estético de los artistas latinoamericanos en la primera parte del siglo XX, contribuyendo con las investigaciones en torno a los imaginarios y representaciones en nuestro continente. Partiremos de la investigación de las fuentes primarias - acervo de la colección Augusto Torres e Elsa Andrada, fotografías, publicaciones sobre las artes de vanguardia de las dos orillas del Plata de aquella época y catálogos de exposiciones de estos artistas - y fuentes bibliográficas. Para ayudar en la presentación de los argumentos, insertaremos junto al texto, montajes de imágenes, inspiradas en la propuesta de Aby Warburg, de su *Atlas Mnemosyne* aportando visualidades y siguiendo los rastros de las imágenes, para que dialoguen entre sí y con el espectador.

Las imágenes jamás se cierran sobre sí mismas, como mónadas: se abren a procesos de constelación – del que el *Atlas Mnemosyne* sería el ejemplo perfecto: imaginando un diálogo de imágenes, y de una manera en que pudieran ser, en cada momento, desplazadas y colocadas en otras posiciones, sugiriendo nuevos diálogos con nuevas imágenes, en un proceso infinito (Warburg, 2015, p. 18, traducción libre de las autoras)

La trayectoria de este fenómeno - la formación de la Colección AT-EA - se encuentra en un camino bifurcado entre América y Europa, en un tránsito de personas e ideas, complejo, lleno de idas y venidas, tanto en la dirección del “nuevo mundo” para el “viejo continente”, como desde allá para acá. El destino de los intelectuales y las vanguardias latinoamericanas fue Europa. Allá se dieron a conocer y conocieron, influyeron y fueron influenciados, por Picasso, Derain, Miró, Dalí, Brancusi, Kandinsky, Franz Marc, Malevich, Mondrian, Paul Klee, Alberto Gleizes, Marc Chagal, Henri Rousseau, André Breton, Blaise Cendrars y tantos otros artistas de principios del siglo XX. Convivieron con unos, vieron exposiciones de otros,

debatieron las críticas, transitaron por los mismos espacios de las galerías y de los coleccionistas. (Flores, 2017). Entre 1908 y 1910, Diego de Rivera viajó por varios países, como Francia, Inglaterra, Bélgica y Holanda, hasta que se instaló en París en 1911, siendo influenciado especialmente por el cubismo, pero también reforzando el imaginario mexicano entre los artistas europeos (Brett, 2005, p. 128). Elena Izcue, artista peruana, nacida en Lima, copiaba piezas del Museo Nacional de Arqueología de Lima. En 1923, viajó a Cuzco para ver las piezas *in situ*. Entre 1924 y 1925 sus dibujos se difundieron en París, publicados en dos volúmenes. (Giunta, 2020, p. 70). Los vanguardistas Vicente Huidobro, de Chile, y Mariátigui, de Perú, también fueron a Europa. Mariátigui, creador de la revista *Amauta* (1926-1930), cargaba preocupaciones con el indigenismo inca. (Schwartz, 2008, p.203). Huidobro, en 1916, va a París y se vincula con nombres como Max Jacob, Paul Dermée, Picasso, Juan Gris, Delaunay. Fundó, con Pierry Reverdy, la revista *Nord-Sud* y se convirtió en colaborador de la famosa *L'Esprit Nouveau*. (Schwartz, 2008, p. 97).

Parte del interés de los europeos por las culturas precolombinas se debe a su gusto por el "exotismo". A principios del siglo XX, con la crítica de los rumbos de la civilización occidental y la modernidad racional, la representación de lo "primitivo", en ciertos aspectos, se invierte, desde una mirada negativa, estereotipada, a la exaltación de los valores positivos. Los intelectuales percibieron otras lógicas de conocimiento y de relación con la existencia. La fuente de otras formas de existencia y pensamiento, ajenas a los parámetros de la ciencia y la vida moderna, y de otras estéticas y otros lenguajes visuales, lejos de los cánones del arte, podría ser encontrada en otras culturas, fuera de la Europa moderna, en el arte del Extremo Oriente, en las máscaras tribales de África, en las esfinges de Egipto, en las tallas del Neolítico, en las culturas precolombinas, en las religiones orientales o en el cristianismo de la Edad Media, e incluso en el romanticismo y las culturas que se han convertido en folclore, culturas campesinas, en definitiva, en el propio pasado europeo, no tan lejano. (Flores, 2019)

El hombre moderno buscaba un nuevo lenguaje de formas para satisfacer nuevos anhelos y aspiraciones - anhelo de apaciguamiento mental, aspiraciones de unidad, armonía, serenidad – para poner fin a su alienación con la naturaleza. Todas estas artes de épocas remotas o culturas extrañas proporcionan o sugieren al artista moderno formas que podría adaptar a sus necesidades – elementos de una nueva iconografía (Read: 2003, p. 48, traducción libre de las autoras).

Sin embargo, la exposición de 1928 en París, adquiere en este artículo un significado especial, debido a los desarrollos que tuvo el evento en la vida artística de Augusto Torres. La exposición "Les Arts anciens de l'Amérique" en las salas del Pabellón Marsan, organizada por Alfred Métraux (1902-1968)³ y Georges-Henri Rivière (1897-1985), presentó las piezas

³ "El primer trabajo de Métraux salió a la luz en 1925. Se trataba de un ensayo sobre el método a utilizar en la investigación etnográfica, al que siguió, poco después, una interesante monografía sobre un determinado elemento cultural indígena sudamericano, el "*rite de balancement*". De ahí, por tanto, el interés del ilustre americanista por la investigación de nuestro material etnológico. De hecho, a partir de entonces, sus estudios sobre el "*bâton de rithme*" (entre los indios sudamericanos), sobre tupinambás (civilización material y religión), sobre gaitacás, sobre gês (vida social), sobre camacãs, patachós y cutachós, sobre arqueología del curso medio

de la colección del Museo del Trocadero, en un nuevo montaje de imágenes. Ellas, no solo, mostraban metafóricamente el pasado de culturas “primitivas”, sino, como informa Laurière (2012), el éxito del evento fue también un éxito para el Museo Etnográfico del Trocadero, ya que el público parisino descubrió la excepcional riqueza del MET.⁴

El antropólogo y especialista en estudios americanos Paul Rivet asumió la dirección del Museo. Lo vinculó al departamento de antropología del Muséum national d'Histoire naturelle, que presidió, en la época, y lo renombró como departamento de etnología de humanos modernos y fósiles (MNHN. 1928-1936). Paul Rivet, al proponer un ordenamiento para las exposiciones, inició el inventario de objetos, con apoyo académico, en un proceso de transición por el que, a partir de 1937, la colección del museo compondrá el Musée de l'Homme de París.

Augusto Torres, de tan solo 15 años, empezó a trabajar como diseñador de la colección de arte primitivo del Musée d'Ethnographie du Trocadéro (*Figura 01, A*). El joven Augusto se encontraba en París desde el 19 de septiembre de 1926, cuando llegó a la ciudad con su padre, el reconocido artista uruguayo Joaquín Torres García, quien compartía estudio con Jean Hélion (Castillo, 2015, p. 106), pintor de obras abstractas y uno de los líderes del arte moderno en Francia en ese momento, antes de mudarse a los Estados Unidos. En el Museo del Trocadero, Augusto Torres asumió el papel de documentar la colección de vasijas de origen Inca y Nazca, lo que le permitió acceder fácilmente a la enorme colección de arte autóctono. “Comienza el estudio de toda su vida, de la historia, el arte, las costumbres y la metafísica de los indios” (Castillo, 1996, p. 13). Esta sentencia sólo podía tener el efecto retórico del homenaje al artista, en 1996, cuatro años después de su muerte, en 1992. Pero no fue así, la biografía artística de Augusto Torres contribuyó a la construcción de un pensamiento americanista, conformando la visualidad de la cultura precolombina, tanto como líder y uno de los exponentes dentro del Taller Torres García en Montevideo, cuanto como artista plástico y, especialmente, como coleccionista, cuyas piezas ahora forman la Colección Augusto Torres-Elsa Andrada, ubicada desde 2012 en el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), en Uruguay.

y alto del Amazonas, etc. Al mismo tiempo, Métraux también se dedicó, con igual eficacia y autoridad, al estudio de las poblaciones primitivas de Bolivia, destacando, en este sentido, su exhaustivo trabajo sobre los chiriguano y los uro-chipaias. Métraux fue profesor en el célebre Museo Trocadero, organizado por el profesor Paul Rivet. Fundó el Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina) (...) miembro de la Smithsonian Institution de Washington.” (PINTO, 1950, p. 09). Cabe destacar también que Métraux, aunque nació en Suiza en 1902, pasó su infancia y primera juventud en América (Argentina) regresando a Europa para continuar sus estudios, donde desarrolló su tesis doctoral sobre la religión de los *Tupinambás*.

⁴ “El Musée d'Ethnographie du Trocadéro fue dirigido por el Dr. Ernest-Théodore Hamy, seguido por el antropólogo René Verneau, pero carecía de fondos. A principios del siglo XX, aunque el Museo seguía atrayendo artistas en busca de inspiración, el público en general abandonó gradualmente el lugar. Entre la falta de recursos y la abundante oferta de nuevos objetos de las colonias, el museo acabó pareciendo un gabinete de curiosidades, que nunca pretendió ser.” (Recuperado de: <http://www.museedelhomme.fr/en/museum/musee-dethnographie-musee-lhomme-3920>)



Figura 01 | *Exposición Las artes antiguas de América - 1928*: Imágenes que nos aproximan a la forma como el acervo se presentó durante la exposición, en particular, el público asistente al evento y las imágenes de algunas de las piezas que fueron expuestas del Museo del Trocadero. **Fuentes :** Imágenes tomadas del Catálogo *Les objets de l'exposition Les arts anciens de l'Amérique, 1928: de nouvelles sources Iconographiques et documentaires* par Carine Peltier-Caroff et Claudia de Sevilla. 2016.

Aunque no podemos afirmar que, a una edad tan joven, las especulaciones de Augusto Torres, en el Museo del Trocadero, fueron más allá de la clasificación para la realización del inventario del museo, entendemos esta experiencia como una forma única de “sumergirse” en la comprensión de la plasticidad de las piezas, sus peculiaridades materiales, texturas, significados simbólicos y funciones prácticas o sagradas. El trabajo de dibujo para el inventario de esta colección etnográfica, como fue el caso de Augusto Torres en el Museo del Trocadero, difiere de los ilustradores, como lo hicieron anteriormente. Es una función técnica, que se repite sucesivamente pieza tras pieza, en un proceso minucioso y científico. El hecho de que diseñara los fragmentos y piezas de origen precolombino brindó al joven Augusto una experiencia con el lenguaje formal de los objetos, que luego, ya en Montevideo, en el *Taller Torres García*, lo ayudó en la solución plástica de los principios del *Arte Universal Constructivista* desarrollado por su padre, Torres García, como veremos a continuación. Esto es de fundamental importancia en la vida de Augusto Torres y para los propósitos de este artículo, ya que la “misión” del maestro Torres García, en Montevideo, luego de su larga estadía europea, fue incorporar las líneas universales y abstractas del arte indígena precolombino, al lenguaje constructivista que venía practicando en los últimos años de su estancia europea, junto al neoplasticismo de Piet Mondrian, Theo Doesburg y Georges Vantongerloo.

Por otro lado, como la enseñanza del *Arte Constructivista* torresgarciano en el Taller Torres García fue acompañada de estudio e investigación, los viajes arqueológicos y/o la adquisición de objetos precolombinos fueron parte del programa. La recopilación de piezas hizo posible no solo el contacto tangible con la cultura, sino también, y lo que aquí nos interesa, la formación de colecciones, y de coleccionistas, siguiendo el ejemplo de Augusto Torres, protagonista de este artículo, y de su amigo y colega de Taller, Francisco Matto Vilaró. Como se expresó Matto, años posteriores:

El haber trabajado en mi museo-taller cerca de 50 años rodeado de este arte, fue algo de una importancia capital para mí, y una posibilidad que me daba el arte antiguo de América de poder observar estas piezas con la calma que falta en los museos; hay que comprender que lo que fue mi taller luego se convirtió en el Museo de Arte Precolombino y durante mucho tiempo convivieron juntos taller y museo. (Matto, inédito, p.3)

Veremos que este proceso también se producirá con Augusto Torres, desde su contacto con las piezas en el Museo del Trocadero y a lo largo de su vida, especialmente después de que se casó, en 1951, con la antigua colega de *Taller*, Elsa Andrada. En la *casa-taller* de los artistas en Montevideo, las piezas ya acumuladas se sumaron a las que fueron adquiridas en varios viajes de la pareja - Grecia, Egipto, India, Nepal, México, visitando una reserva indígena en el estado de Montana (Maggio, 2017, p. 262). La Colección Augusto Torres-Elsa Andrada está hoy desde 2012, bajo la custodia del Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), en Montevideo, Uruguay, aunque no en su totalidad. La arqueóloga Mercedes Sosa, coordinadora de la Reserva Técnica MAPI, explicó (en entrevista con las autoras) que, tras la muerte de Augusto Torres, Elsa Andrada (fallecida en 2010) y su hijo Marcos Torres se trasladaron a Estados Unidos. De esta forma, existe la posibilidad de que parte de la colección, especialmente en lo que respecta a la documentación, esté con su hijo. En la colección, que está en custodia del MAPI, aclara la arqueóloga Mercedes, tenemos “entre materiales arqueológico y etnográfico 948 materiales, pero además hay inventariadas 362 imágenes, 85 documentos y 144 libros, pero aun así nuestra colección está incompleta (Sosa, 2020, 27min 24s).

Se trata de una colección en proceso de inventario, que permitirá otras importantes investigaciones en los distintos campos de la ciencia, una documentación representativa de la historiografía del arte latinoamericano del siglo XX. Mercedes Sosa (2020) destaca que se pudo identificar que la gran mayoría de piezas (ya inventariadas) tienen su origen en Estados Unidos. No es posible fecharlos, hasta el momento en que fueron adquiridos, durante la estadía (en la infancia de Augusto Torres) con sus padres o en los otros viajes del artista y su esposa al país, en varias oportunidades. Una foto de Augusto con su hermana vestidos con ropas indígenas, cuando aún eran niños, en París, en el año 1928, (luego de que la familia regresara de una estadía en NY), así como la propia ropa, ambas piezas – foto y vestuario – están depositados en el museo. Esto demuestra que la Colección surge de un largo proceso de adquisición y conservación de objetos que acompañó el largo viaje de interés de Augusto por las culturas indígenas de América.

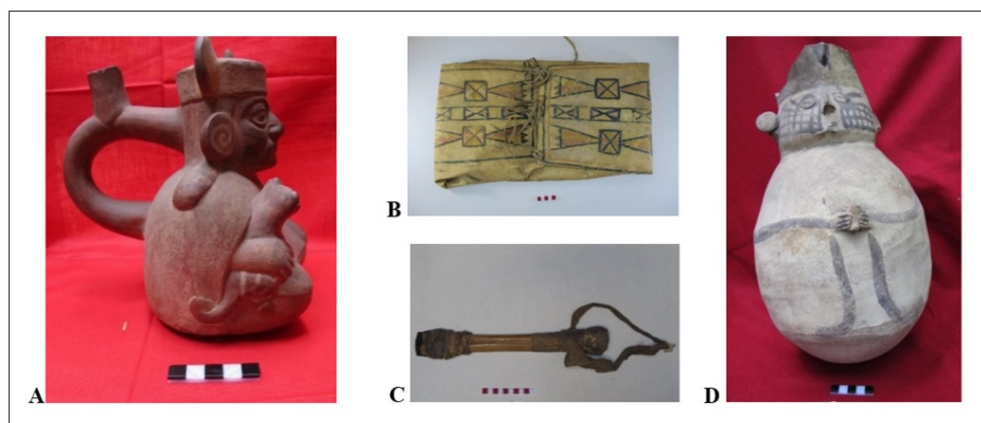


Figura 02 | Colección Augusto Torres-Elsa Andrada: Acervo MAPI, Colección Augusto Torres-Elsa Andrada, [A] N° de Registro 924. Área Andina. Cerámica prehispánica; [B] N° de Registro AT2.0278. Grupos de América del Norte. Roach: cabellera masculina. [C] N° de Registro 025. Grupos de América del Norte. Raspador, herramienta para trabajar el cuero; [D] N° de Registro 939. Área Andina. Cerámica prehispánica. Cultura Chancay. **Fuentes:** Imágenes proporcionadas, para este estudio, por MAPI, 2020.

Desde la Colección *Augusto Torres - Elsa Andrada* (AT-EA), podemos seguir rastros, realizar montajes de imágenes y reflexionar sobre los procesos de “descubrimiento”, interpretaciones y usos de las culturas “arcaicas” indoamericanas en la producción del lenguaje del Constructivismo Universal de Torres García, importante nombre de la historia del arte del siglo XX. Como veremos a continuación, el constructivismo, que venía gestando Torres en sus últimos años de estadía europea, incorporó, en los años posteriores de su regreso a Uruguay, la temática indoamericana, tanto como reflexión teórica como solución plástica al contemplar signos del arte precolombino como arte abstracto y universal en los parámetros del modernismo. En Montevideo, alquiló el local de la calle Abayubá 2763 para instalar su taller, el *Taller Torres García* (1943-1962), dada la cantidad de gente que le solicitaba sus clases. Entre los destacados podemos citar: Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Manuel Pailós, Francisco Matto, Manuel Aguiar, Horacio y Augusto Torres, Sergio de Castro, Elsa Andrada, Edgardo y Alceu Ribeiro, Jonio Montiel, Lili Salvo, Olga Piria y Guido Castillo, entre muchos más más (Museo Joaquín Torres García. Biografía del artista año de 1943). Augusto Torres, Elsa Andrada, Francisco Matto, presentes en la vida del Taller, desde su fundación hasta su cierre, fueron nombres importantes en el proyecto de Torres García. Fueron más allá de la pintura y dejaron a la posteridad la colección de arte etnográfico que hoy forma este archivo de la memoria visual y tangible de las culturas indígenas de América.

La formación de la sensibilidad indoamericanista

En aquellas décadas inaugurales del siglo XX, abriéndose a un mundo que le daba la espalda a la cultura de la representación imperante en el siglo anterior, el rechazo a las artes imitativas, naturalistas y realistas aparece como síntoma del fenómeno. A partir de las aproximaciones y contactos recíprocos entre artistas americanos y europeos, se produjeron expresiones artísticas, de ambos lados, creando nuevos lenguajes estéticos, que hicieron uso

de las formas del arte de los “primitivos”, como el cubismo, el primitivismo y otros movimientos que fueron tocados por el descubrimiento de otras referencias visuales, fuera del canon. Torres García, que llegó a Europa en 1891, a la edad de 17 años, no fue inmune a estos experimentos. En julio de 1934, en el año de su regreso a América, traía en su bagaje la conciencia y el deseo de construir un lenguaje artístico que comunicase (por los signos) desde el sur, como expresará más adelante: (...) dibuje cada cual con lo que sepa por sí mismo y luego aplique las reglas constructivas. Además, para estas tierras de América éste sería el único camino de salvación. Y una reintegración a lo que ya fue (Torres-García, 1944, p. 47).

En Montevideo, tras su regreso, Torres García toma como programa principal la cuestión indoamericana, tema que caracteriza a la colección *Augusto Torres-Elsa Andrada*, lo que nos ayuda a comprender el proceso por el cual estos artistas (padre e hijo), recíprocamente, fueron tocados por la visualidad de las artes de los pueblos precolombinos. La metodología de enseñanza del arte implementada por Torres García en su *Taller*, contemplando la investigación arqueológica, marcó decisivamente el proceso de conformación del acervo que luego se convertiría en la colección AT-EA, así denominada después que los objetos guardados en la casa de los artistas Augusto Torres e Elsa Andrada, cedidos por el hijo Marcos Torres Andrada al MAPI en 2012. La *Colección* reúne piezas desde los tiempos cuando los Torres estaban en tránsitos culturales por Europa, aún allí en la infancia y juventud de Augusto, y más tarde, en América con las investigaciones arqueológicas y antropológicas de los pueblos precolombinos, sumadas por los diversos viajes de la pareja Augusto-Elsa.

Horacio (el hijo menor de Torres García) era un niño de 10 años cuando la familia llegó a Montevideo en 1934. Posteriormente, se unió a las actividades del Taller Torres García, interactuando con las discusiones sobre el arte precolombino, viniendo a acompañar a Augusto y Alceu Ribeiro, en 1942, en el viaje a Perú y Bolivia en busca de estas acumuladas huellas de ocupación humana en nuestro continente, a las que se refirió Torres García en la conferencia *Universalidad del Constructivismo*, dictada en la Exposición A. A. C, en el Ateneo, septiembre de 1943 (Revista Círculo y Cuadrado, 1943, p. 03). Ciertamente los tres compañeros, familiarizados con el tema de la cultura autóctona de América, tuvieron una visión más antropológica que arqueológica como aquella que había sucedido con la experiencia de Augusto Torres, en el Trocadero en París. En América, las culturas precolombinas atrajeron, de manera especial, a aquellos nuevos artistas del Río de la Plata, cuyo lema era aquel, formidable, del *pintor-profeta* del Universalismo constructivo: “*El Sur es nuestro Norte*” (Bonet, 2006). Con el conocimiento comprometido, en relación con la estética de los primitivos en el ámbito del Taller Torres García, el proceso de empatía en el contacto con los objetos andinos ciertamente tuvo lugar de una manera y sentido diferente al que sucedió en la *Exposición de 1889* en Londres, cuando Gauguin copió culturas aztecas. La aproximación del arte precolombino, por las especulaciones en la *Escuela del Sur*, en el marco del constructivismo torresgarciano, se basó en la conciencia de un presente que contiene el pasado, con la resonancia de rasgos indígenas en la propia cultura, que permanecen vivos en rastros materiales – jarrones, telas, tótems, herramientas, todo tipo de piezas –. Estos vestigios, contaron también con el lenguaje inscrito en los objetos y el arte rupestre y, por último, pero no menos importante, con imágenes de la memoria, latentes, que pulsán para ganar plasticidad en el arte concreto. Como dijo Torres García en la Conferencia

de septiembre de 1943, mencionado anteriormente: “El grafismo es así, la visión más interna que se tiene del mundo exterior, y, por lo tanto, la más real, la más fuerte y verdadera, iluminada como está, por todos los reflejos que ha dejado una vida al pasar, y que se acumulan sin desaparecer, cuando desaparece el hecho pasajero que los ha producido”.

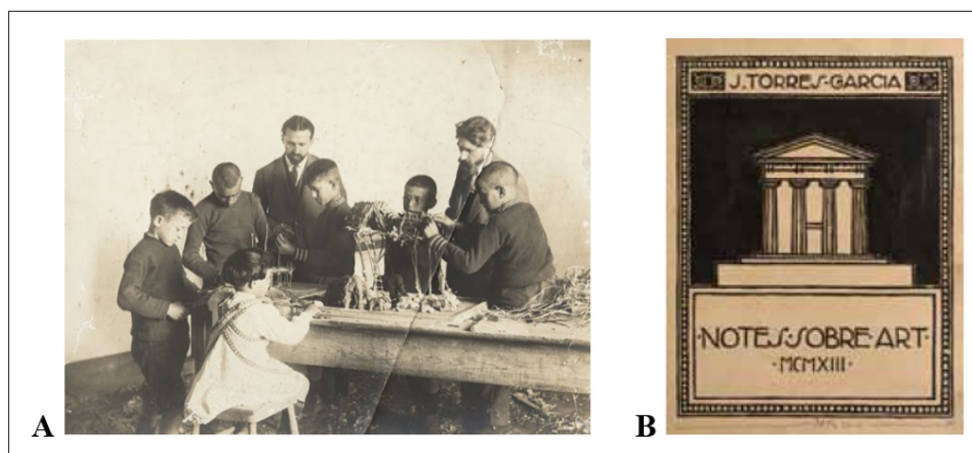


Figura 03 | Primeras aproximaciones de Torres García: clasicismo, estructuralismo y Docencia: [A] Torres García ejerciendo la docencia (clases de cerámica) en Mont d’Or ; [B] Libro de Torres García, *Notes sobre art*, 1913. **Fuentes:** [A] Acervo digital Biblioteca Mario de Andrade, disponible en: <https://artsandculture.google.com/partner/biblioteca-m%C3%A1rio-de-andrade?hl=es>; [B] Colección Museo Torres García.

Augusto vivió en una familia de artistas. Aún en Barcelona en 1912, un año antes de su nacimiento, su padre ya direccionaba su mirada para el tema a través de sus lecturas y estudios sobre pueblos primitivos⁵ y tradiciones populares al enseñar en Mont d’Or (*Figura 03, A*). De este período de investigación y reflexión de Torres García, y para nuestro estudio, aquí, cabe mencionar el hecho al que Alejandro Díaz Lageard (Astori, 2018, p.76) se refiere en su texto cuando menciona que fue en *Notes sobre art*, en 1913, que Torres García asimila clasicismo con estructuralismo. Además, su madre, la española Manolita Piña, había experimentado el arte por la pintura antes mismo de su casamiento con Torres. Sus dos hermanas (Olimpia, la mayor, e Ifigenia, la tercera hija de la pareja) y su hermano menor, Horacio, también se convirtieron en artistas involucrados en las actividades de Torres García, en constante tránsito con la familia, en domicilios más o menos temporales, en España, Estados Unidos, Italia, Francia y finalmente al instalarse en Uruguay tras su regreso a su

⁵ Según Vallès (1977, p. 142), en los primeros años de la estancia de Torres García en Barcelona, se une y comparte los ideales del grupo llamado *Noucentiste*. En el auge de este movimiento, cita el autor, hay una intención muy concreta de crear un estilo propiamente catalán. En esta primera fase, ya podemos ver una búsqueda de una esencia cultural en Torres García, y en el caso de este grupo social, por los signos que los diferencian del resto del país (España) y Europa. En 1912, García estuvo en el centro de las discusiones sobre el diálogo entre la estética *Noucentiste* y cubismo desde su publicación “*Pel Cubisme a l’estructuralisme*” en *La Veu de Catalunya*. También fue en este mismo período que se dedicó al estudio del arte primitivo, cuando analizó el libro *Die Anfänge der Kunst* (1894) – que fue traducido en 1906 al español como *Los comienzos del Arte* de Ernst Grosse. Al hojear el libro, observamos que el autor utiliza las imágenes de los llamados signos “primitivos”, para desarrollar su narrativa, sobre la expresión artística de pueblos indígenas como los de Australia y también sobre el continente americano.

tierra natal, en 1934, después de 43 años de ausencia. Este nomadismo torresgarciano proporcionó a sus hijos, encuentros con artistas, contactos con diferentes culturas y referentes visuales, visitas a museos y exposiciones de arte, experiencias que marcaron definitivamente su infancia y juventud en ese ambiente de vanguardia artística. Además, Augusto más tarde, en 1951, se casó con Elsa Andrada⁶, discípula también de Torres García.



Figura 04 | Tránsitos Culturales: [A] Augusto Torres [niño de la izquierda] en Barcelona (1919); [B] Augusto Torres, Olimpia e Ifigenia Torres en NY (1920); [C] Augusto Torres con su familia en Itália (1923) después del regreso de NY. **Fuentes:** [A, C] Catálogo Raisonné Joaquín Torres-García; [B] Catálogo Augusto Torres Homenaje, 1996.

Augusto Torres nació en Tarrasa, España en 1913, pero creció principalmente en Italia y Francia. Los permanentes viajes de la familia le permitieron desarrollar su primera formación entre Europa y Estados Unidos y vivir en el ámbito artístico desde muy joven, con la oportunidad de conocer a muchas de las grandes figuras del arte del siglo XX, entre ellas Pablo Picasso, Piet Mondrian y Juan Miró (De Torres, Biografía del artista: Augusto Torres). No se trataba solo de cambios temporales de residencia. La familia viajaba con frecuencia – incluso cuando tuvo una residencia fija por más tiempo – con fines de investigación, cursos o visitas a otros artistas. Propiamente, las ocasiones en tránsito se convirtieron en incursiones donde se llevaban a cabo importantes reuniones. En mayo de 1920, por ejemplo, cuando se ofreció una cena en París en honor a Joaquín Torres García por su partida a Nueva York, fue recibido por Miró, visitó a Picasso y Vollard. Luego se fue a Bruselas a ver al escritor argentino Roberto Payró y al pintor belga Degouve de Nuncques (De Torres, “Nova York: 1920-22.”).

⁶ Elsa Andrada nació en 14 de marzo de 1920, inició su carrera artística con la profesora Renée Geille de Sayagués Lazo. Estuvo desde el inicio del Taller Torres García. Obtuvo premios en salones nacionales y municipales. Se dedicó también a la enseñanza del dibujo y la pintura. Entre los años de 1973 hasta 1990, residió alternadamente entre Montevideo y Barcelona. Posteriormente fijó residencia en Nueva York junto a su hijo Marcos Torres Andrada donde fallece en la ciudad de Nueva York en 2010 (Arte Activo, Catálogo digital de artistas visuales de Uruguay. Disponible en: <http://www.museos.gub.uy/artectivo/item/andrada-elsa.html>)

En Nueva York (entre 1920 y 1922) la vida fue igual. Lo que se destaca de ese momento, tan importante para el contenido de este artículo, fueron las visitas al Museo de Historia Natural, “donde cuenta que vio el arte negro, completo; el australiano, el peruano, etc.” (Fló, 2006, p. 50). Es de esta estancia norteamericana, la adquisición de la ropa de los indios norteamericanos⁷, encontrada en la Colección Augusto Torres - Elsa Andrada, con las cuales los niños, Ifigenia y Augusto, fueron fotografiados, dentro de la casa en París (1928). Así, de la estancia de la familia Torres en Norteamérica (entre 1920 y 1922) y de los elementos de la Colección Augusto Torres-Elsa Andrada (AT-EA) se puede señalar un contacto con los pueblos precolombinos del norte de Estados Unidos, en la trayectoria de Augusto Torres. Si bien encontramos pocas citas en publicaciones sobre esta experiencia de Augusto Torres con elementos precolombinos en este período, según la arqueóloga Mercedes Sosa (2020), durante la primera etapa del proceso de elaboración del inventario de la colección AT-EA⁸ fue posible identificar objetos que nos permiten crear conexiones a través de fotos, artefactos, vestimentas (adquiridas por la familia) y, específicamente, las piezas que fueron elaboradas por ellos posteriormente⁹ utilizando los procesos de curtido y preparación del cuero como los pueblos indígenas.¹⁰

⁷ En el inventario de la Colección, aparece en la descripción de esta foto: “Fotografía en blanco y negro de Augusto e Ifigenia Torres de niños tomada en su casa de Paris el 1928. Augusto viste atuendos indígenas norteamericanos e Ifigenia atuendos posiblemente de vaquera” (Acervo MAPI, Colección Augusto Torres-Elsa Andrada, N° de Registro AT6.0070).

⁸ En diciembre de 2017 fue armada una muestra llamada “*Historias pintadas en la piel*” en el Museo de Arte Precolombina e Indígenas con algunos materiales de la Colección Torres-Andrada. En el estudio realizado con estas piezas se relata sobre lo difundida que estuvo la tradición de utilizar el cuero para diferentes fines, así como la pintura para transmitir diferentes mensajes (a nivel simbólico, contar historias o representar un calendario). Aunque la exposición fue producida por el MAPI, se contó con la participación en la elaboración de textos de dos profesionales más en diferentes secciones. El análisis de los relatos pintados en una piel de bison americano (búfalo) fue realizado por un equipo del Smithsonian Institution coordinado por la antropóloga Candace Greene. Según la investigación realizada la piel pintada con diez escenas autobiográficas fue realizada por varios artistas blackfoot en distintos momentos, entre finales del siglo XIX y principios del XX.” La interpretación de la colección etnográfica (principalmente) por la Escuela del Sur tuvo el texto escrito por la antropóloga Natalia Montealegre de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – UdelaR (Sosa, 2020).

⁹ De acuerdo con un estudio realizado para la exposición, dentro del acervo de la colección MAPI se identificaron artículos provenientes de los pueblos indígenas norteamericanos, piezas contemporáneas (en el momento de la estadía de la familia) y que fueron vendidas por las comunidades indígenas y las piezas que se crearon por ellos utilizando la técnica utilizada por los pueblos indígenas de estas regiones (Sosa, 2020).

¹⁰ Sobre el trabajo con el cuero de estos pueblos la exposición refiere al *hidepainting* – o pieles de animales pintadas –, práctica artística muy extendida entre los denominados “indios de las planicies” norteamericanas (Sioux, Blackfoot, Crow, Apaches, Lakotas, Arapaho, Kiowa y Cheyenne) (página de la Exposición en web MAPI).

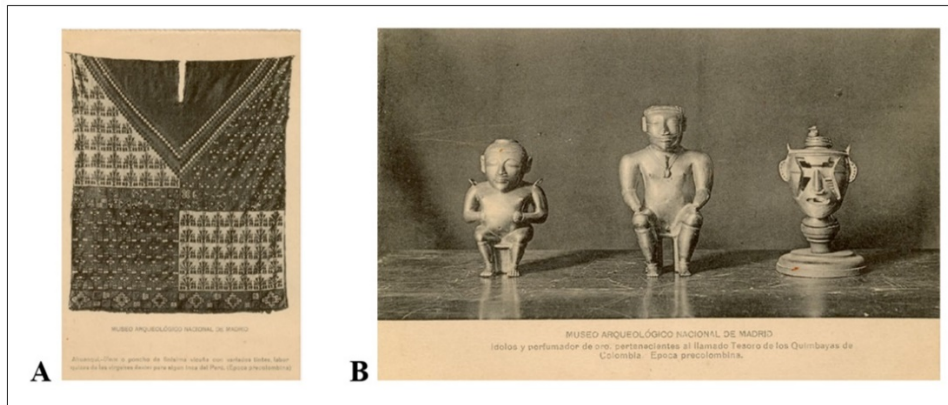


Figura 05 | Museo Arqueológico Nacional de Madrid: [A] Postal, Poncho de Perú, clasificación “Época precolombina”; [B] Postal, Ídolo y perfumador de oro, Colombia, clasificación “Época precolombina”;
Fuentes: [A e B] Catálogo Raisonné de Joaquín Torres García.

Entre 1926 y 1932, Torres García y su familia pasaron la última temporada en París, antes de trasladarse a España, permaneciendo allí durante 1933, antes de embarcarse para Uruguay al año siguiente. En Madrid, en el Museo Arqueológico de Madrid (actualmente El Museo de América), Torres estudió la decoración de las vasijas de Nazca incorporando algunos de sus elementos visuales decorativos en obras que realizó en ese momento (Fló, 2006, p. 55).

En París, durante su última estancia, Torres compartió estudio con el pintor Jean Helión, artista que guio al joven Augusto por los mercadillos, un entorno que lo acercó al arte africano y al de los indios norteamericanos. Augusto también tuvo la oportunidad de convivir con Van Doesburg, Delanuy, Calder, Mondrian, Severini, Van Tongerlo, Arp, Lipchitz y muchos otros, que frecuentan el estudio de su padre (Catálogo XIII Bienal de São Paulo, 1975, p.430). En 1930, también comienza a trabajar como ayudante del escultor Julio Gonzáles, adquiriendo conocimientos de herrería. Además, el escultor estaba produciendo una réplica de “Hommage a Apollinaire” de Picasso, que permitió a Augusto conocer al maestro español que visitaba con frecuencia el estudio. 1930 es también el año de su primera exposición colectiva, con sus hermanas Ifigenia y Olimpia en la 23 galería. En París, durante el año 1932, estudió con Amédée Ozenfant, “uno de los inventores del purismo junto con Le Corbusier” (SalaDalmau, 2016).

Cuando Augusto comenzó a trabajar en el espacio del Museo del Trocadero, en 1928, catalogando una colección de vasijas precolombinas del Perú, la proximidad al arte “tribal” y “primitivo” tomó un significado especial para el “futuro coleccionista” y conocedor de arte precolombino, que esbozamos en la Colección Augusto Torres-Elsa Andrada (AT-EA), formada especialmente por objetos indoamericanos, ya sean de las culturas andinas o de los indios norteamericanos. Enfoque similar, con las piezas, a las que se refiere Matto cuando nos cuenta: “Se debería crear una cátedra de estudios estéticos – arqueológicos, pues son obras de arte las que debemos estudiar” (Matto, inédito, p. 06). Es exactamente este estudio que propone Matto, como un ensayo, en su libro *Tiahuanaco Visto por un artista contemporáneo*. El artista nos da indicios de esa aproximación con los objetos, de este ejercicio visual cuando hace un análisis de las piezas de esta cultura. En este libro, de Matto, encontramos en varias ocasiones, referencias a la colección de Augusto Torres.

En la *Figura 06* destacamos algunos de estos momentos donde Matto analiza la estructura estética de las piezas de la colección de Augusto Torres, mostrándonos con énfasis, y por eso repetimos aquí la cita de Pillsbury (2017, p.315) “que (...) el papel da la ilustración arqueológica en la iluminación, la difusión y comprensión de un pasado pre-inca durante el siglo XIX, y en última instancia, cómo las imágenes dan forma a la construcción del conocimiento”. Al observar la descripción estética del artista nos aproximamos a la oportunidad que tuvo Augusto Torres al estar rodeado de este arte en el Trocadero así como de los compañeros del Taller Torres García, años más tarde, al estar inmerso en este imaginario precolombino sea por las colecciones, las investigaciones empíricas o propiamente por la producción artística del *Taller*.

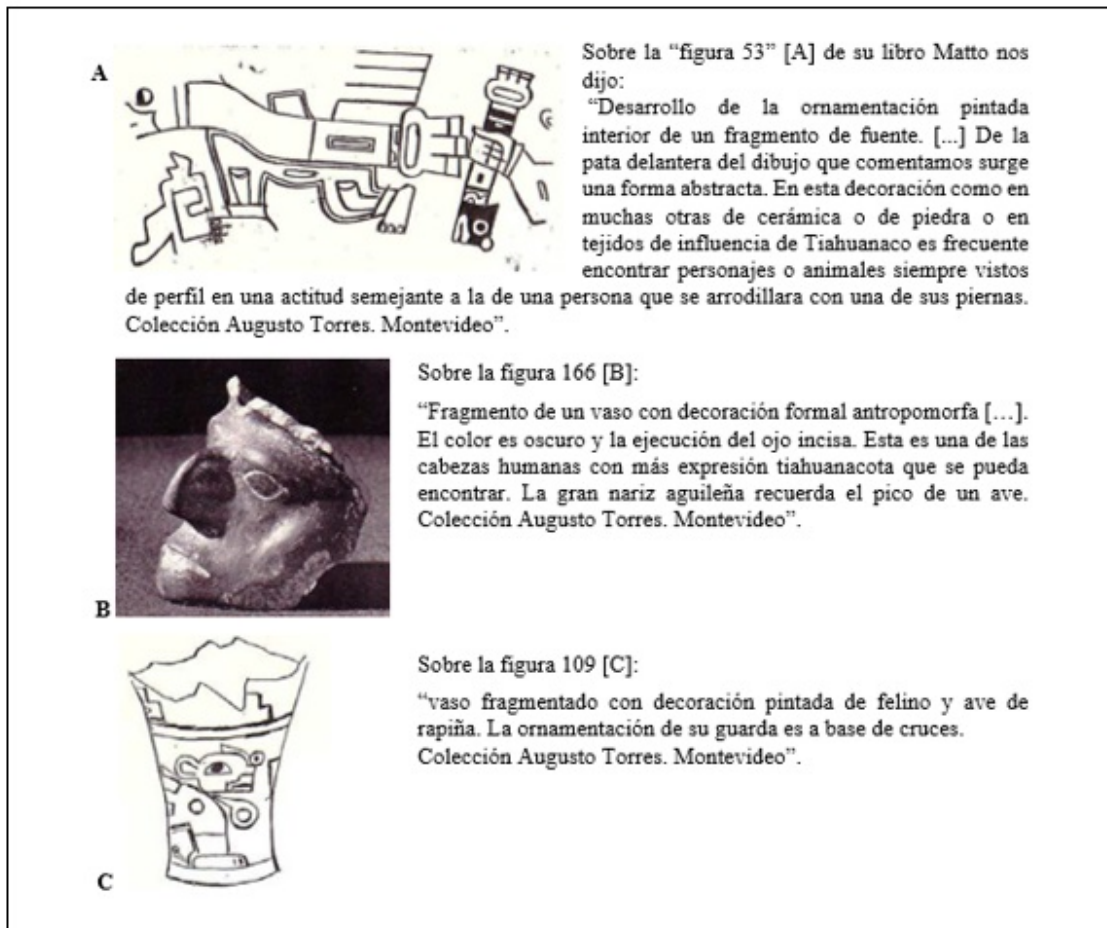


Figura 06 | Ensayo de Francisco Matto: La expresión “Colección Augusto Torres. Montevideo” escrita por Matto en las descripciones de las imágenes de su libro nos puede llevar a concluir que Augusto Torres ya consideraba el conjunto de sus piezas como una “Colección” en la época, pero no podemos afirmar que este conjunto de piezas es en su totalidad el que está actualmente siendo inventariada y en custodia del MAPI. Del libro *Tiahuanaco Visto por un artista contemporáneo* [A] p. 18; [B] p. 47; [C] p. 47. **Fuentes:** Matto, F. *Tiahuanaco Visto por un artista contemporáneo*. Inédito. Recuperado de: <http://www.franciscomatto.org/>.



Figura 07 | Augusto Torres en París: [A] Museo de Etnografía del Trocadero, 1928; [B] Augusto Torres e Ifigenia (su hermana); [C] Augusto Torres al lado de Jean Hélon y sus familiares. **Fuentes:** [A] Biblioteca del Musée d'Ethnographie du Trocadéro en el antiguo Palais -Objets et mondes: la revue du Musée de l'Homme vol. 22, n. 1 © Bibliothèque Centrale du Muséum. Disponible en: <http://www.museedelhomme.fr/>; [B] Imagen digital proporcionada por MAPI - Colección Augusto Torres-Elsa Andrada, N° AT6.0015; [C] Catálogo Raisonné Joaquín Torres-García.

Aún en París, podemos ver otras imágenes que involucran a Augusto Torres y que nos ayudan a comprender su entorno, un conjunto de influencias estéticas que lo acompañaron, en su trabajo en el Museo del Trocadero y también en su vida familiar. En la foto ubicada en la parte superior de la *Figura 07*, a la derecha, vemos a Augusto, junto a su hermana Ifigenia (*Figura 07, B*) vistiendo el traje indígena al que nos referimos anteriormente y que hoy están en la Colección Augusto Torres-Elsa Andrada (MAPI).

A partir de 1934, ya en Montevideo, Augusto, a la edad de 20 años, como artista formado, pasa a tener plena participación en las actividades artísticas de su padre, cuyo principio fundamental fue pensar en la inclusión de signos, formas y líneas del arte indoamericano en sus especulaciones constructivistas. Como dice Fló (2006, p. 52),

Torres hasta los años 37 y 38, en los que el artista realiza una operación peculiar que marca de manera notable su producción pero sin afectar sustancialmente los principios de lenguaje plástico, y que expresa su vínculo con los estilos prehispánicos más que por la adopción de rasgos propios de aquéllos, mediante la inclusión de nuevos signos o, aun, mediante el uso de leyendas escritas que profieren, de manera no pictórica sino conceptual y lingüística, la voluntad de vincularse con la antigua tradición del continente.

El trabajo de Augusto Torres en el Taller Torres García permitió conocer y compartir estas experiencias con otros artistas. La pintura fue el principal objetivo de su trabajo, en el Taller, pero no como copia, argumentó Torres García, sino como proceso reflexivo: *cuando el pintor quiere aprender el objeto; hacerlo suyo, diríase que reflexiona. Siente, se dice. Y es eso: sentir, intuir. Y que siempre ha sido y es la vía del arte* (Torres García, 1950, p. 02). Las imágenes de las piezas arqueológicas (que estaban en Taller, que pasó a formar la colección de Augusto Torres, así como la de Matto) posibilitaron estos ensayos/reflexiones en un ámbito colectivo. Por otro lado, también nos dimos cuenta de que la producción artística del Taller – publicadas en revistas, expuestas en sucesivas exposiciones o aplicadas en murales (en ambientes residenciales y públicos), constituían a su vez el lenguaje (estético) de Taller.

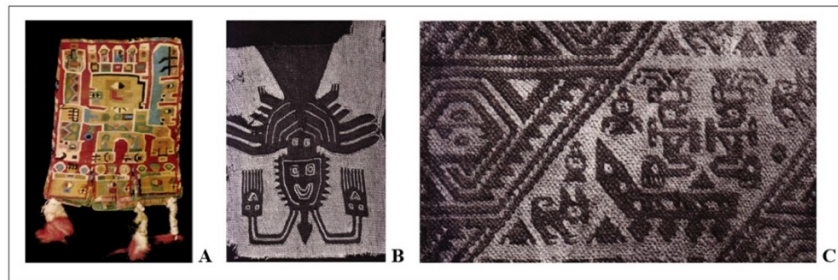


Figura 08.a | Colecciones | Francisco Matto: [A] Bolsa (chuspa) tejida en la técnica de la tapicería y decorada con un personaje similar a la figura central de la Puerta del Sol de Tiahuanaco. Costa Sur Perú; [B] Tejido de algodón. En su decoración figura de un ser alado fantástico. De su mentón nacen dos ramificaciones que terminan en cabezas reducidas (Paracas Necrópolis, Perú); [C] Detalle de un tejido de algodón, en tono de sepia, en que figuran dos personajes bailando con grandes tocados en sus cabezas, rodeados de elementos zoomorfos (Nazca Pré-clásico, Perú). **Fuentes:** [A-C] Datos e imágenes de la publicación *Arte Precolombino Colección Matto*, (1964).

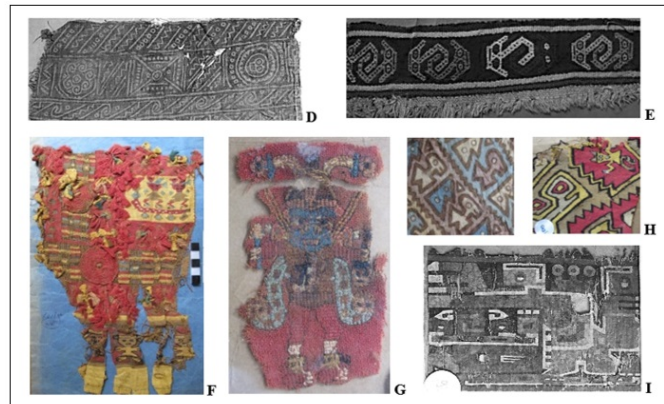


Figura 08.b | Colecciones | Augusto Torres-Elsa Andrada: [D] N° 229 - Tejido de hilo con fondo marrón con motivos geométricos y de volutas [?] en color beige; [E] N° 233 - Tejido de hilo. Franja con diseños zoomorfos y motivos lineales en color rojo, amarillo, rosado, marrón y beige sobre fondo marrón oscuro; [F] N° 230 - Tejido de hilo en color amarillo, celeste, rojo y marrón con motivos antropomorfos y apliques de círculos y flecos de hilo cosidos; [G] N° 231 - Tejido de hilo en dos piezas con motivos antropomorfos en colores rojo, azul, celeste, marrón y beige; [H] N° 234 - Elaborada de hilo y está pintada con diseños geométricos y zoomorfos en color beige, rojizo, amarillo, celeste y azul y N° 235 - Tejido de hilo de ¿algodón? con motivos geométricos y antropomorfos en color rojo, amarillo, negro, beige y marrón; [I] N° 232 - Tejido de hilo con motivos geométricos y zoomorfos en color verde, rojo, beige y marrón. **Fuentes:** [D-I] Datos e imágenes del inventario, Acervo MAPI, Colección Augusto Torres-Elsa Andrada, (2020).

En la *Figura 08.a*, buscamos ilustrar la narrativa de que otros artistas contemporáneos a Augusto Torres hicieron sus propias colecciones y que podemos ver cómo hubo diálogos/intercambios entre ellos. Cuando Matto cita la colección de Augusto Torres (en su libro como vimos antes) para ilustrar su análisis de signos precolombinos en las piezas o como cuando Augusto¹¹, cita los elementos de la colección de Jorge Páez Vilaró dentro de su propia colección. Siempre es bueno recordar que las colecciones de Matto, Páez Vilaró¹² y Augusto Torres-Elsa Andrada se han convertido en importantes acervos de arte precolombino para los museos de Uruguay.

Esta intensa convivencia entre los miembros de Taller vino a crear vínculos, dando oportunidad a acercamientos personales. En el caso de Augusto Torres y Francisco Matto¹³ la admiración por el arte de los pueblos precolombinos fue más allá del ambiente Taller y propició una amistad que perduró toda la vida. En 1950 Matto viajó a Europa donde conoció a Augusto Torres en Italia y juntos visitaron el Trocadero en París. El arquitecto Ernesto Leborgne fue compañero de “tertulias” sobre las artes primitivas, cuando se encontraban con Francisco Matto e Augusto Torres en sótano de la casa de la Rua Trabajo donde [Matto] guardaba sus tesoros como coleccionista (MAPI, 2006, p.92). Matto fue un artista que, como Augusto Torres, fue construyendo su colección a partir de sus vivencias en sus viajes. Incluso antes de sus actividades artísticas con los Torres, había iniciado un gran ciclo de viajes en 1932, y había ido coleccionando piezas de arte amerindio, que terminaron en su Museo de Arte Precolombino inaugurado en 1962 en la calle quinta de Mateo Vidal, en Montevideo. En un diálogo entre Leborgne y Matto en 1963, resumen su concepto de ese Museo:

A nuestro modo de ver un museo como éste tenía ante sí tres misiones fundamentales: exhibir, conservar y estudiar. La exhibición ofrecía dos caminos: los señalados por la arqueología o por la estética. Optamos por el segundo’ dijo Leborgne. ‘Pero no partimos de antagonismos entre dos cosas que evidentemente se complementan. La ordenación artística de las piezas no contraría los preceptos arqueológicos. Por lo demás no creo en una arqueología puramente científica’ completó Matto. (MAPI, 2006, p.92).

Al relatar su experiencia artística desde su colección, Matto nos acerca a una percepción de lo que fue para Augusto Torres el tiempo del trabajo en el Trocadero y la construcción de la Colección Augusto Torres-Elsa Andrada: la relevancia de esta experiencia para el joven artista que generó sus primeros ensayos desde este universo estético que lo involucraba. En

¹¹ En la descripción del Inventario de la Colección Augusto Torres y Elsa Andrada (MAPI), en las notas del Inventario de Material Arqueológico y Etnográfico: “*Se encuentra en un paquete de papel con una etiqueta que dice "colección de tejidos precolombinos de Jorge Paés Vilaró"*”.

¹² “1973 Jorge Páez Vilaró crea el Museo de Arte Americano de Maldonado, el cual, entre otras colecciones, reúne un acervo de más de 800 piezas originales, presentando un panorama de las culturas Precolombinas de México, Centro América, Los Andes, la gesta del Inca y su expansión, el Norte Argentino y la zona de la boca del Amazonas Marajo” (Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970, 2006, p. 132).

¹³ Conforme Paternosto: “*un artista pionero en el contexto del arte de las Américas. Una actitud ética y estética que contribuye a recomponer lo que llamo la ecuación cultural del arte latinoamericano, ya que el arte de nuestro continente adolece de un marcado desequilibrio: una excesiva focalización y dependencia de – todavía inevitable – fuentes europeas ("latinidad") y poca o ninguna conexión con el único arte genuino en las Américas, el arte desarrollado antes y / o a la sombra del arte dominante europeo.*” (Paternosto, 2007)

su escrito “*Imitar y Pintar*” (publicado en la revista *Removedor* en mayo de 1950, un año después de su muerte), Joaquín Torres García nos da indicios de cómo, para él, el artista aprehende la “*realidad de la pintura*”. Utilizó el caso de los bocetos de Monet para desarrollar su narrativa a partir del cuestionamiento: *¿de qué viene esa superioridad, en muchos casos, del boceto sobre la obra luego llevada a término?* A partir de la relevancia (superioridad) que propone Torres García del proceso (que antecede a la obra), podemos considerar la producción artística de Augusto Torres (y sus colegas) en el Taller Torres García como bocetos, ensayos estéticos dentro de un proceso creativo colectivo que corroboró en la formación de un lenguaje constructivo del Taller. Esto sugiere la dimensión de importancia, en la formación de la sensibilidad estética de Augusto Torres, de su experiencia como diseñador en el inventario museológico del Trocadero. En la oportunidad, tuvo contacto con la síntesis formal de esos objetos, pudo captar el resumen estético de esas piezas, experiencia que le permitió al artista acercarse e identificar el lenguaje visual de estas culturas. Según Torres García, tenemos la realidad, el proceso de aprehensión (los bocetos) y la obra, para él en este proceso hay una desconexión de conciencia -que exige la obra definitiva- que permite al artista conectarse con la pieza (en el caso de Augusto Torres) a través de otras facultades como la emoción y la intuición, que permitirían percibir la estructura formal del elemento, observando lo que él llama la realidad de la pintura.

¿Qué sería tal realidad? Simplemente: un hecho plástico, paralelo a la visión de cuanto vemos con nuestros ojos. Pues bien: ese hecho plástico, es para el pintor, una segunda realidad; es la realidad de la pintura a que he hecho referencia. Y es por eso, que, aun sin referencia al mundo real, el hecho plástico pintura, puede producirse (Torres García, 1950, p. 01).

Torres García sostiene que puede haber pintura sin imitación. Tendríamos entonces *un hecho plástico con independencia total de la visión física* y concluye que el *boceto* por ser una obra menos consciente (más plástica y menos imitativa) se manifiesta en lo que es en sí la pintura; o dicho en otros términos *su realidad*.

El trabajo de Augusto Torres en el Taller Torres García hizo posible estos encuentros y el intercambio de estas experiencias con otros artistas. En estos encuentros, la obra (la pintura) emergió como tema central, como defendió Torres García en su texto. De esta manera podemos ver un universo imaginario que los rodeaba y que llegó a reverberar en sus producciones artísticas, no como copias, sino como un proceso reflexivo: *cuando el pintor quiere aprehender el objeto; hacerlo suyo, diríase que reflexiona. Siente, se dice. Y es eso: sentir, intuir. Y que siempre ha sido y es la vía del arte* (Torres García, 1950, p. 02). Las imágenes de las piezas arqueológicas (que estaban en el Taller, que formaban la Colección de Augusto Torres o la colección de Matto) posibilitaron estos ensayos/reflexiones en un ámbito colectivo. Por otro lado, también notamos que la producción artística de Taller, publicada en revistas, expuesta en sucesivas exposiciones o ampliada en murales (en ambientes residenciales y públicos), a su vez, estaba construyendo un lenguaje (estético) del Taller. En esta conexión intrínseca entre el artista y el objeto, también observamos el uso de las técnicas utilizadas por los pueblos investigados, en el curtido del cuero, por ejemplo. Un interés de estos artistas además de la plasticidad del objeto, en el campo de la elaboración artesanal, otra característica que estará presente en Taller Torres García.

La construcción de un lenguaje estético: el constructivismo de Torres García

Este lenguaje simbólico, viviente y bien real, es el más profundo y concreto que pueda expresar el arte; y fue el lenguaje del arte de la antigüedad y de los mal llamados salvajes; más civilizados en esto como en otras cosas de ese orden, que no el prosaico hombre moderno, materialista. (Torres García, 1944).

Después de 43 años de ausencia, Torres García regresa a Uruguay. Para comprender el contexto, en las primeras décadas del siglo XX, y el papel de las colecciones (como rastros de tiempos pasados) en Uruguay, es necesario mirar más de cerca cómo era el espacio en esa época en que llegó la familia Torres-García en 1934. No existía en el país, rasgos (huellas) tan tangibles como de los pueblos amerindios como en Perú, Bolivia o México. Por el contrario, Uruguay a partir del gran impacto migratorio que sufrió desde finales del siglo XIX, reflejó transformaciones en el espacio urbano provocando grandes mudanzas sociales, económicas y culturales, principalmente en Montevideo como ciudad portuaria. Este aspecto se notó en las impactantes transformaciones urbanísticas que rompieron el trazado colonial de aquella ciudad que había dejado Torres García en su juventud cuando se fue a Europa, en 1891, con sus padres. El espíritu de modernidad procedente de Europa apareció intrínseco en la nueva arquitectura, pero también en los nuevos hábitos de los habitantes. Nuevos comportamientos, una nueva estética que aparecía en las páginas de las revistas que circulaban en la capital del país y se reflejaba en las manifestaciones socioculturales de la época desde los moldes europeos que llegaban a Uruguay por el puerto de Montevideo. Estuvo presente tanto en las líneas de su imponente lenguaje arquitectónico (inspirado en el París de Hausmann) como en el Palacio Salvo (1928), así como en la estética de los afiches (carteles publicitarios creados por artistas locales) que se esparcen por las calles de Montevideo.

(...) al mismo tiempo en que se iba armando la estructura del país, el viejo Uruguay que apenas superaba el medio millón de habitantes va a recibir una inmensa oleada migratoria procedente de Europa y particularmente italiana y española. Entre 1880 y 1930 ingresaran al país fundamentalmente por la vía del puerto de Montevideo otro medio millón de habitantes y eso constituye un cambio económico, social y cultural que da por resultado un nuevo país, con raíces en lo anterior, pero incorporando también nuevos elementos modernizantes (Fusco-Zambetogliris, 1997, p.5).

Podemos imaginar el impacto que había sufrido Torres-García (al regresar de Europa) cuando desembarcó en América en una ciudad estéticamente europeizada¹⁴. Las actividades en su

¹⁴ Ahora entenderemos mejor, a partir de las palabras de la arqueóloga Mercedes Sosa, la importancia de la labor realizada por la Sociedad Amigos de la Arqueología y estos coleccionistas surgidos en la década de 1920 y el papel de estas colecciones en la construcción de un “imaginario colectivo” que nos unió (como Americanos) con el arte de los pueblos precolombinos a partir de la exhibición de estas colecciones en museos de todo el territorio nacional (como ya hemos visto en el caso de Augusto Torres, Francisco Matto y Vilaró). “Uno de los hitos más importantes a nivel de la arqueología en el Uruguay fue la Sociedad Amigos de la Arqueología que estaba conformada por personalidades del ámbito cultural y del ámbito político del Uruguay y que no solo investigaban, sino que además tenían mucha producción. Produjo a nivel bibliográfico materiales excelentes que dan no solo resultados de las investigaciones que realizan si no que muestran todo lo que ellos relevaban [...] de diferentes tipos de investigaciones” (Sosa, 2020, 06min 37s).

tierra natal se centraron en transmitir sus ideas y principios plásticos a ambas orillas del Plata. Como dice Fló (2006, p. 57), Torres llegó a Montevideo con el propósito de “actualizar un medio provinciano en lo que respecta a las artes visuales, (...) en los que seguía dominando un arte entendido como representación, como mimesis. (...)”.¹⁵ Para dar concreción a este deseo, Torres García creó varios espacios no solo para la transmisión de conocimientos, sino principalmente para operación del pensamiento - estudio, reflexión e investigación – y de prácticas artísticas – pintura, arquitectura, cerámica, tapiz, muralismo –aplicando sus principios constructivistas. Al año siguiente de su llegada, fundó la *Asociación de Arte Constructivo* (1935-1939), escenario en el que se publicó la revista *Círculo y Cuadrado* (1936-1946), la segunda temporada de *Cercle et Carré*, que Torres creó junto con Michel Seuphor (MALBA, 2016) en París, en el año de 1930, vinculado a la abstracción geométrica de las tendencias del arte moderno, especialmente el neoplasticismo de Piet Mondrian, Theo Doesburg y Georges Vantongerloo. La idea inicial había surgido de una reacción a una exposición de Dalí, pero “Nuestro programa entonces fue: ‘construcción’, fuese o no figurativa”. (Torres García. Presentación. *Círculo y Cuadrado*, mayo de 1936).

Sin embargo, entre el último número de *Cercle et Carré* (1930) en París y el primer número de *Círculo y Cuadrado*, en 1936, ya en suelo americano, en Uruguay, aparecen dos diferencias fundamentales en el constructivismo abstraccionista de Joaquín Torres García. El primero se refiere a lo que vimos en el epígrafe anterior, un extracto de un artículo publicado ya en 1934, en el cual Torres argumenta en favor del uso de símbolos en la perspectiva de su universalismo constructivo. Era necesario volver al lenguaje del arte de la antigüedad – dice – y al de los “mal llamados salvajes” para subrayar el carácter simbólico de la forma. Para él, el símbolo no se limita a ser “una traducción gráfica o transposición puramente intelectual”, algo sin alma o sin valor estético. Es decir, la idea de símbolo que defiende Torres García “es aquel que viene de la intuición y es sólo interpretado por ella. Algo, pues, ininteligible al pensamiento, y así es que vemos el gran arte. Por esto, un artista, jamás tendrá que poder dar razón del porqué de tal forma” (Torres García, 1934).

La segunda diferencia a señalar, en su “misión predicadora”, para usar una expresión de Fló (2006, p. 57), no solo para actualizar las artes uruguayas, sino sobre todo para promover su propia concepción de arte, se refiere a su proyecto indoamericanista. El arte precolombino se convierte así en uno de los temas centrales de la *Asociación de Arte Constructivo* torresgarciana. En el primer número de *Círculo y Cuadrado*, de mayo de 1936, Torres señala que el arte precolombino contiene "su parte de creación, de concepto de la plástica, de simbolismo y representación esquemática [...]; la concepción como totalidad cósmica [...]; el estilo, la calidad, debido al empleo de materiales simples y de medios restringidos, una

¹⁵ Montevideo, como Buenos Aires (cómo capturaron las lentes de Horacio Coppola) fue vista como un modelo de una ciudad moderna en América. Lo provinciano y lo que indignó a Torres García fue la mirada deslumbrada hacia Europa). Bajo el lema “el sur es nuestro norte”, Torres buscó encontrar “sus propios referentes”, como ya venía practicando Pedro Figari, en medio de un campo artístico que destacaba por la estética de la representación.

sobriedad se advierte a primera vista.” Todos estos son aspectos que corresponden al deseo de Torres García de elevar el arte uruguayo a los niveles del arte moderno y universal. El arte precolombino podía ser confrontada “con las más bellas creaciones de un Paul Klee”, con las que “existe un parentesco espiritual.” (J. Torres García. *Arte precolombino*. *Círculo y Cuadrado*, n. 1, mayo de 1936). En resumen, Torres García propone un lenguaje visual *universal* (como él lo llamó) que reunió la síntesis de la estructura geométrica (con el uso de la cuadrícula ortogonal y la proporción áurea), que trajo del repertorio plástico y conceptual desarrollado en Europa, más la herencia simbólica de las culturas precolombinas de América. En el número 7 de *Círculo y Cuadrado*, de 1938, cuyo recorte vemos en la *Figura 09* que sigue, J. Torres García escribe que la *Asociación de Arte Constructivo* abrió “una nueva serie de estudios sobre la Tradición Constructiva en América (...) con el fin de poner en evidencia que, las teorías que hasta hoy sustentó, pueden equipararse a la cultura arcaica del Continente”. También dice que ha mostrado varias veces “el parentesco existente entre el Arte Constructivo y el Arte Precolombino”. Esto permitiría “explicar el presente por el pasado”. Las “reglas de oro universal”, según Torres, se encuentran “también en las antiguas culturas de América”, que son “el lazo que nos une a ella a través de los siglos”. Ante esto, Torres propone los caminos metodológicos y constantes de los estudios paralelos: por un lado, el estudio de la arqueología y el arte precolombino y, por otro, su incesante confrontación con el constructivismo.

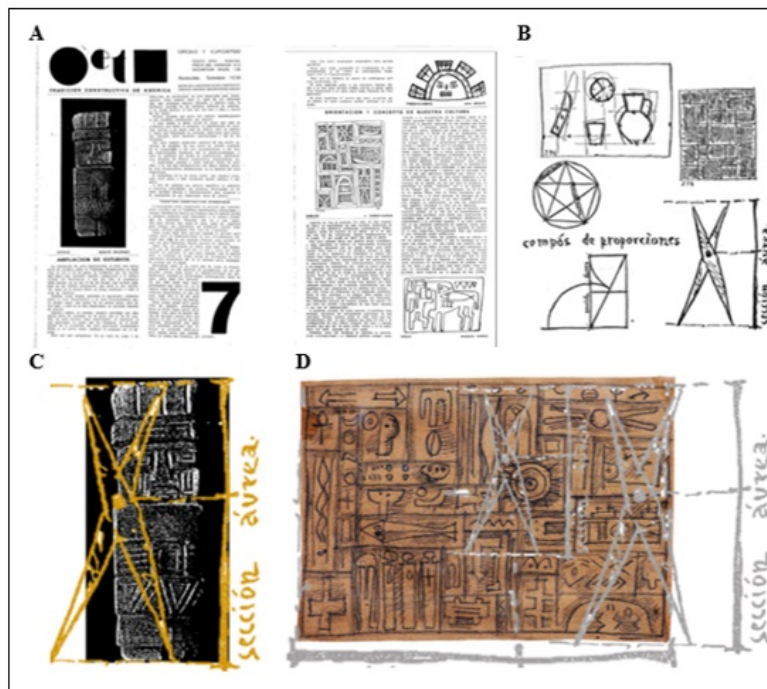


Figura 09 | Proporción: [A] Primera y segunda páginas de la revista *Círculo y Cuadrado* 7 (1938); [B] Maneras de encontrar la proporción, estudios de Joaquín Torres García; [C] Aplicación (propuesta por las autoras dentro de las tantas posibles), a partir de la imagen de Idolito boliviano, para ilustrar los estudios de proporción; [D] Elaboración de las autoras a partir da obra de Augusto Torres. *sin título* (Lápiz sobre papel. 20 x 14 cm), “(...) cuando nos fijamos en la proporción, al punto vemos esa doble relación, de la que viene la armonía, que, en su ajuste, nos da la unidad” (Torres-García, 1944. p. 38). **Fuentes:** [A, C] *Revista Círculo y Cuadrado* n.7, p. 1 y 2; [B] *Universalismo Constructivo*, 1944. p. 39; [D] *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*, 2006, p. 48.

El programa de Torres García fue así “Situación al Arte Constructivo, debidamente, en la historia del Arte Americano”. Al investigar el arte indígena, buscó “algo trascendente”; “las formas lógicas del pensamiento geométrico, su expresión de equilibrio”. Para él, “El primitivo siempre es constructivo, ya que ser constructivo, aquí, significa relacionar lo vital con lo abstracto; una constante relación de lo particular y relativo con el universal”. En *Círculo y Cuadrado* de 1937, considera que contra el materialismo y el realismo imperantes en las artes y contra “nuestra caduca y pseudo-civilización materialista, se hará sentir la necesidad de otro arte: de un arte (nuevamente) dentro de la gran tradición humana, cual el de la Antigüedad y Edad Media, y de los continentes de América” (p.5). Torres García creía que, en las profundidades de la cultura de América, “sobre todo en el de nuestro Continente: en la Incaica”, encontraría apoyo para desarrollar un arte integral.¹⁶

Aquí ya no tratamos de hacer pintura, pues en esta ya se parte pensando en el color. El grafismo es otra cosa: es una escritura, es para describir esa arquitectura del Universo, de manera directa y simbólica; las cosas, el Mundo, los soles, los seres, el alma. Arte mágico, de signo. Y ese arte debe quedar independiente. Blanco y negro; o la piedra grabada, o la madera tallada (Torres García, 1942).

Así, la inclusión de formas abstractas del arte precolombino, junto con el repertorio de referencias imaginarias de la antigüedad clásica o arquetipos vinculados al tiempo, la razón y las emociones (relojes, reglas, números, figuras geométricas, corazones, casas, mujeres y hombres), organizado a partir de la medida de la sección áurea, adquiere una forma discursiva americanista. En su primera conferencia, en 1935 (8 de febrero de 1935, en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Montevideo), según Giunta, mientras se proyectaba el *mapa invertido de América* mediante una linterna mágica, Torres García propuso que:

Una gran Escuela de Arte debería levantarse aquí en nuestro país. Lo digo sin ninguna vacilación: *aquí en nuestro país*. Y tengo mis razones para afirmarlo. He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, *nuestro norte es el Sur*. (...) Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. (...) Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos. (Giunta (2020, p. 72)

El mapa invertido que aparece por primera vez en la conferencia de 1935 fue reproducido en varias ocasiones, incluido el libro *Universalismo Constructivo*, que Torres García editó en 1944. En el primer ejemplar de la publicación, de *Círculo y Cuadrado*, en 1936, Torres presenta la versión inicial del significado del *Mapa de América del Sur invertido*

¹⁶ En un texto de 1939 titulado "*Metafísica de la prehistoria indoamericana*" han quedado registrados sus estudios e ideas acerca de este tema. Los vínculos entre las culturas autóctonas americanas y las formas racionales y despojadas del arte abstracto geométrico y sus derivaciones constructivistas y concretas pasan a ser materia de indagación constante en Torres y se reflejan en su propia obra. Esta relación no es meramente formal, Torres trata de extraer de ella el espíritu original del hombre americano, sus dimensiones trascendentes, su identidad más profunda. Torres García y la Escuela del Sur, Revista Archivos del Presente (Arte Al Día) Argentina, 1999, in. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Ok_Porton%20de%20San%20Pedro.pdf, p. 4.

Queda aún algo por explicar: que no olvidamos que estamos en el hemisferio Sur, que hemos invertido el mapa, que insistentemente la punta de América nos señala nuestro Norte, y que, si estas tierras tuvieron una tradición autóctona, hoy también tiene otra realidad que no puede ni debe sernos indiferente. Además, si no debemos ni queremos desvincularnos de Europa (porque allí aprendemos, y tenemos mucho que aprender), tampoco de Centro y Sudamérica. (Círculo e Cuadrado, 1936, p. 2).

El *Mapa de Sudamérica invertido* vino a convertirse en el signo de la *Escuela de Arte* (1943-1961) en Montevideo, dentro de los objetivos de la *Asociación de Arte Constructivo* (1935-1939), de la revista *Círculo y Cuadrado* (1936-1946), del trabajo del *Taller Torres García* (1943-1967) y en ediciones de las revistas *Removedor* (1945-1953). El *Mapa de Sudamérica invertido* es la marca más simbólica del proyecto Torres. Era una forma de mostrar una identidad geográfica, independiente de la metrópoli, transformando el Sur que habitamos en un nuevo “Norte”, con el lema *El Sur es nuestro Norte*.

El *Taller Torres García* fue el *locus* de la realización del pensamiento de Torres García en Uruguay, pero antes, en el siglo XX, Pedro Figari ya había creado la Escuela de Artes y Oficios, que buscaba “constituirse en un centro educacional formador de una mano de obra calificada y creativa, necesaria a un proceso de expansión industrial que venía insinuándose con firmeza”.¹⁷ Torres García tenía la intención de continuar este proyecto, sin embargo, bajo sus propios parámetros, quería poner en práctica un taller en la línea de los gremios de artesanos medievales y escuelas de arte como la Bauhaus donde se pretendía compartir conocimientos (la función social y pedagógica de escuela) y poner en práctica (un experimento sin jerarquías entre arte y artesanía) desde la perspectiva del pensamiento constructivista. Con una huella de gremios medievales (por su valorización del trabajo artesanal y colectivo y la transmisión del conocimiento en forma de artesanía), y De Stijl y Bauhaus (por su ruptura de los límites entre arte y diseño), la *Escuela del Sur* contribuyó a la implantación de un diseño y artesanía uruguaya, que se mantienen hasta hoy (MALBA, 2016, p.09).

¹⁷ *Breve Historia de la Educación Uruguaya*. Disponible en la Red Académica Uruguay (Universidad de la República Uruguay) en: <https://www.rau.edu.uy/>

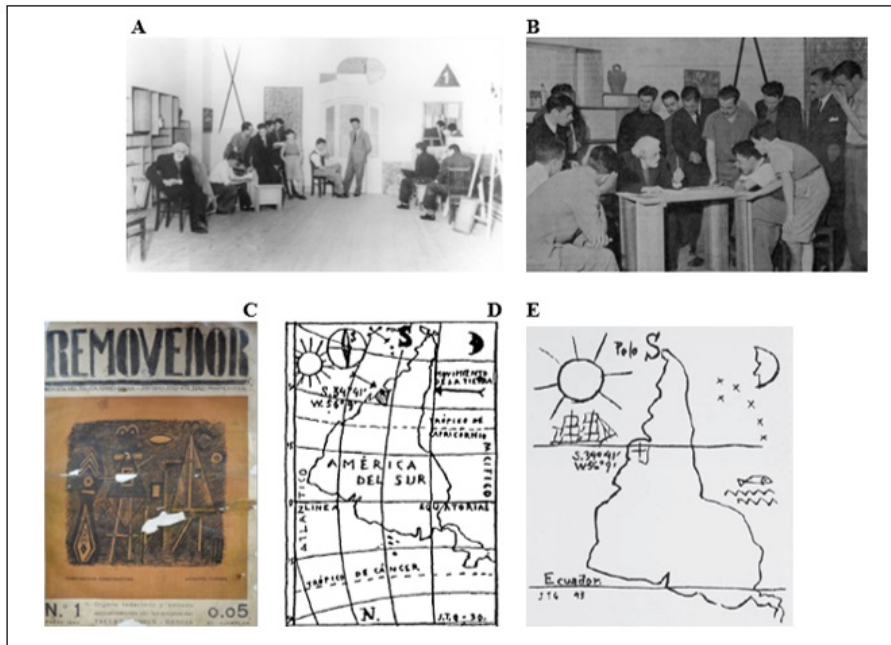


Figura 10 | Taller Torres García: [A] Augusto Torres en el Taller Torres García, de izquierda a derecha: Joaquín Torres-García, Manuel Pailos, Guido Castillo, Horacio Torres, Augusto Torres, Jorge Visca, Rodolfo Visca, Julio Alpuy, Federico Amen, Jose Gurvich y Francisco Matto, (1946); [B] Taller Torres García; [C] Torres, Augusto. Composición constructiva. Tapa de la revista *Remover*, N° 1, enero de 1945; [D] Torres García, *Mapa invertido* 1936; [E] Torres García, *Mapa Invertido* 1943. **Fuentes:** [A-B] Catálogo Raisonné Joaquín Torres-García; [C,D,F] Acervo digital Universidad de la Republica Uruguay disponible en <https://anaforas.fic.edu.uy/>.

Cuando, en *Círculo y Cuadrado*, n7, de 1938, con el título *Ampliación de Estudios*, Torres García da las pautas generales de lo que esperaba de su Taller (una nueva serie de estudios sobre la Tradición Constructiva en América), basado en la teoría del Arte Constructivo, significa que no fue “de copia o de imitación, de parafrasear un arte admirable pero retrospectivo” (p.1). Para enseñar a una nueva generación de artistas, ya en 1935, un año después de su regreso al país, Torres García funda la A.A.C. que se convierte después en el Taller Torres García. “Un tercio del siglo de existencia de la Escuela de Pintura es un lapso hartamente respetable y representa una época de la historia del arte nacional.” (...) Con el cierre del Taller, se cerró “Un siglo del arte nacional” (Torrens, 1962, p.4).

En el texto de portada de la revista *Círculo y Cuadrado*, n. 10, J. Luis San Vicente destaca la incansable producción y reverberación artística del *Taller Torres García*. Con la exposición que se estaba llevando a cabo ese diciembre de 1943 en el Ateneo, en Montevideo, fueron doce exposiciones consecutivas, entre la 11 y la 12 hubo un intervalo de apenas tres meses cada una con más de 200 obras, demostrando el intenso trabajo de los jóvenes artistas del Taller, guiados por la incansable compañía del maestro Torres García, que buscaba relacionar la tradición de la geometría abstracta de un arte universal con los principios constructivistas de un arte concreto y sensible.

La metodología del Taller primaba por el trabajo colectivo, en el intercambio de experiencias. Torres García junto “a la doctrina estética del constructivismo impuso una ética, una filosofía e imprimió un estilo de vida” (Torrens, 1962, p.4). Las clases, las exposiciones, la elaboración y ejecución de las obras fuera de Taller y la oportunidad de diálogos y orientaciones con Torres García, dentro del Taller, fueron los motivos que impulsaron los encuentros de Augusto con sus compañeros Alceu Ribeiro, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Francisco Matto, Julio Alpuy, entre otros que se destacaron en el arte uruguayo del siglo XX. En el programa de Taller Torres García, hubo un incentivo para el desarrollo de la autoexpresión a través del trabajo en grupo sobre un tema. Es decir, si por un lado se propugnaba un desarrollo subjetivo del joven aprendiz de arte, este proceso se daba a nivel colectivo, tanto en actividades efectivas dentro de Taller, como en exposiciones o en otras prácticas artísticas fuera de Taller. La producción intelectual y la actividad pedagógica fueron señas de identidad de la vida artística de Torres García. La investigación, el acto creativo y el proceso de transmisión del conocimiento alternaron el orden de prioridad durante su trayectoria artística, desde 1912, en *Mont d'Or* cuando hizo sus primeras investigaciones sobre el tema y comenzó la práctica de la enseñanza del arte, sin embargo, observamos que estaban persistentemente permeadas por la reflexión, a partir de la cual el artista buscó construir un pensamiento.

El *Taller Torres García* fue un espacio de confluencia que traspasó los límites de sus dependencias físicas, sacando el arte, para encontrarse con la ciudad, la arquitectura y la ejecución de murales que se fueron extendiendo por varias construcciones públicas y privadas. Torres García, con la enseñanza de su arte constructivo, propuso fundamentalmente una artesanía nacional. Crea un estilo decorativo con aplicación a muebles, a la cerámica, al tapiz, a la ilustración, al vitral, al mosaico y todas las artes derivadas (Torrens, 1962, p.4). En 1944, Augusto Torres inicia, junto a su padre y compañeros – entre ellos Elsa Andrada y su hermano Horacio Torres –, la pintura de los murales del edificio del *Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois*. El arte y la arquitectura modernos tuvieron un diálogo de impresionante integración plástica. En este proceso, los murales se destacaron en varias ciudades de América Latina. En Montevideo, como ciudad cosmopolita en ese momento, no fue diferente. Así, en la época en la que Taller estuvo activo, tanto por la intensa producción individual en las exposiciones como por el trabajo colectivo colaborativo en los murales – por lo general de dimensiones monumentales – dejó una fuerte huella, aún hoy presente, en el imaginario estético de la ciudad.



Figura 11 | Constructivismo y *aprehensión del arte precolombino*: Soluciones plásticas basadas en el lenguaje simbólico y constructivista del Taller Torres García. [A] Augusto Torres | Mural del Sindicato Médico, Montevideo, Uruguay [1954]; [B] Pacha Mama, esmalte al barniz sobre muro (87 x 280 cm.).

Fuentes: Catálogo Raisonné Joaquín Torres-García disponible en: <http://torresgarcia.com/>

Con la muerte de su padre Joaquín Torres García en 1949, Augusto Torres se hizo cargo de Taller y continuó el trabajo de su padre. En 1951 contrae matrimonio con la colega de Taller, la pintora y tejedora Elsa Andrada (1920 - 2010), su compañera de trabajo en los murales y tapices, viajes e investigaciones sobre pueblos autoctones, lo que dará como resultado una importante colección que integra la Colección Augusto Torres-Elsa Andrada. Ese mismo año (1951) su madre, Manolita Piña, crea el grupo denominado MAOTIMA, acrónimo que hacía referencia a las iniciales de su nombre Manolita, sus hijas, Otilia e Ifigenia y María Angélica, en el que se dedicaban a la confección de tapices bordados a mano con diseño constructivista (Consell de Mallorca, “Manolita Piña de Torres-García”). En Uruguay, Leborgne construye una casa-*taller* para los dos artistas (Elsa Andrada y Augusto Torres). El arquitecto transformó una edificación existente en las habitaciones de uso cotidiano y agrega de modo perpendicular el acceso y el *taller* de los artistas (AA.VV, 1995). Los elementos, los signos y el lenguaje arquitectónico en sí hacen referencia a las culturas precolombinas y están presentes en el edificio y en el espacio que lo rodea. Murales, tapices, obra de los artistas. En los años 50, Augusto Torres colaboró con el arquitecto, también catalán, Antonio Bonet. Augusto Torres ejecutó en 1954 un gran mural constructivo en la cafetería del Sindicato Médico de Montevideo y en los años siguientes pintó múltiples frescos por encargo en residencias privadas y espacios públicos.

Para comprender las conexiones entre el imaginario precolombino y la reverberación en la expresión artística de Augusto Torres y Elsa Andrada, podemos observar signos de esta influencia en su arte. En las imágenes de la *Figura 12* donde vemos en la imagen (D) el ambiente interior de su hogar donde las piezas de la colección inundan el espacio y junto a él una obra de Elsa Andrada (B) y algunos de los detalles constructivos de la *casa-taller* (A, D) nos dan pistas de la relación de los artistas con el lenguaje estético de los objetos de la colección.



Figura 12 | Casa-taller Augusto Torres e Elsa Andrada: [A] En todas las partes, el arte, los signos precolombinos y el material utilizado en la construcción de la edificación (el ladrillo) que se impone definiendo las líneas de la arquitectura moderna, busca por un lenguaje regional del Arq. Ernesto Leborgne (1963); [B] Elsa Andrada, *Composición en formas*, 1957; [C] Piezas expuestas en el interior de la casa-taller; [D] Detalle en hierro de la reja (constructivista dibujo de Torres García) en la puerta de entrada de la vivienda; [E] Augusto Torres, *Bodegón*, 1960. **Fuentes:** [A, D] <https://nomada.uy>; [B] Catálogo Digital de Artistas Visuales de Uruguay. Sistema Nacional de Museos Uruguay, disponible en: <http://museos.gub.uy>; [C] Fundación MAPI, 2006, p.96; [E] <https://www.ceciliadetorres.com>

La casa en sí refleja la trayectoria de investigación de Augusto Torres sobre el arte autóctono en las Américas, allí comenzó en el Trocadero y compartió toda su vida, primero con su padre, luego con sus compañeros de Taller, Uruguay, y especialmente con Elsa Andrada. La casa también refleja la impronta de una escuela del sur, que se fortaleció en la década de 1940 y que a partir de 1950 repercute fuertemente en una generación de arquitectos que buscó la identidad de los materiales utilizados, el lenguaje formal y las técnicas empleadas por los pueblos precolombinos como podemos ver en la descripción de la residencia de la pareja Augusto Torres y Elsa Andrada en el acto de Declaración de Monumento Histórico Nacional en 1997:

(...) el inmueble es una expresión de la corriente vanguardista del arte constructivo, basado en la geometría abstracta, logrando plasmar un ejemplo de identidad nacional, que permitió generar en las décadas del cincuenta y sesenta, una arquitectura uruguaya independiente de modelos importados del exterior (...). (Resolución n. 1210/997).

En 1950 Augusto regresa a Europa por un breve período y vuelve a Montevideo en 1952. Años después, continúa con su gira por el Viejo Mundo visitando también Grecia. Entre 1960 y 1962, vivió en NY a través de una beca New School y en 1962 viajó a Montana para conocer las reservas de los indios Pies Negros. De regreso a Uruguay, realizó su primera exposición individual en la Galería Montevideo. Entre 1955 y 1990 participó en numerosas exposiciones, convenciones y bienales en países de Europa, Asia y América Latina. En 1982 viajó por México, Egipto, India y Nepal y desde 1986 participó activamente en la creación de la Fundación y Museo Torres García (Fantoni, 2017, p. 149).

En 1960, Augusto Torres, con la beca de *The New School* que tuvo en Nueva York, pudo organizar una exposición dedicada a Taller y también su primera muestra individual. La ausencia de Augusto Torres en sus temporadas en NY entre otros hechos provocará el cierre del Taller Torre García en 1962. En 1975 tras varios viajes entre América y Europa Augusto se trasladó definitivamente a Barcelona, desplazándose entre Montevideo y Barcelona donde falleció en 1992.

Consideraciones finales

Si, en el siglo XIX, el conocimiento de pueblos ajenos a los europeos alimentó la fuente de las teorías raciales y la clasificación jerárquica de la especie humana, entre civilizados y no civilizados, entre desarrollados y primitivos, a principios del siglo XX, la nueva antropología junto con la arqueología relativizó la noción de cultura y descubrió que existían otras lógicas, independientes de la racionalidad occidental. Una corriente de pensamiento partía del supuesto de que en las culturas exógenas podía situarse la infancia de la humanidad, un lenguaje mítico que podía ayudar a los modernos a volver a sus fuentes espirituales. Las colecciones de piezas arqueológicas, fruto del saqueo colonial, dieron paso a nuevas formas de exhibición de artefactos indígenas, que atrajeron especulativas miradas para otras culturas visuales. Entre los artistas de vanguardia, las artes de África, Oceanía, América precolombina fueron abordadas con entusiasmo. En sus formas, se vieron elementos para la experimentación de nuevos lenguajes estéticos, que se expresaron en el cubismo y en el arte primitivo.

Sin embargo, entre los europeos, el interés por el arte de los pueblos extraños no iba más allá de la seducción – desde sus propias referencias, imágenes y conceptos – por objetos arqueológicos en sus formas y líneas. Los artefactos indígenas quedaron como testigos del enigma moderno, de la conciencia de la diferencia, espacial y temporal, que hacía al “otro” lejano y exótico. Ya los latinoamericanos fueron a Europa, allí descubrieron el gusto por lo primitivo y aprendieron el lenguaje artístico para acercarse a los objetos indígenas como arte. Pero, para el artista americano, a pesar de la formación visual dentro del repertorio europeo, los restos precolombinos le trajeron la resonancia de su propio pasado. Los objetos les

parecían un extraño familiar – recordando aquí *Das Unheimlich* freudiano (Freud, 1996). Las imágenes de su tierra renacieron, daban vuelta a la vida (Warburg), para un nuevo imaginario. El término nuevo en este contexto, no se refiere a un desconocimiento previo de estas culturas, pero sí enfatiza el hecho de que la perspectiva desde la cual los artistas latinoamericanos las veían era nueva y que se apropiaron de ellas para una nueva narrativa visual. Si en las exposiciones de artefactos arqueológicos en Europa, las colecciones de imágenes adquirieron un aura de arte, la extrañeza de los artistas latinoamericanos provocó un movimiento estético que buscaba *deglutir, digerir, procesar* su propio imaginario. En Uruguay, vimos la *Escuela del Sur* de Torres García; en Argentina, el *criollismo* del grupo de la revista *Martin Fierro*; en Brasil, la *antropofagia* de Oswald de Andrade; en México, el *muralismo* de Orozco, Rivera y Siqueiros, entre otros movimientos de vanguardia americana que se han centrado en las raíces culturales del continente.

En 1934, Torres García regresa a su ciudad natal, Montevideo, Uruguay, luego de largos años de dedicación al arte con las vanguardias europeas. Con él llegó su familia europea (Manolita, su esposa y sus cuatro hijos, Olimpia, Augusto, Ifigenia y Horacio), familia de artistas de la escuela de su padre. En Montevideo, Torres García se dedica, como misión, a crear el *Universalismo Constructivo*, bajo la tesis de que la geometría y los símbolos son universales y, por tanto, las artes precolombinas deben contener los mismos elementos universales. Su deseo era implantar el *Universalismo Constructivo* en toda América, proponiendo un arte religioso y monumental, que tuviera la dimensión colectiva y estimulase todos los hombres a la espiritualidad. Para él, el arte religioso y social es de todas las épocas y es la afirmación de la verdad y el Hombre Universal. Torres García quiso transformar el Sur que habitamos en un nuevo “Norte”. Como nos dice Giunta (2020, p.74) “(...) se gesta así una tradición constructiva indigenista que tuvo una presencia intensa en Sudamérica, quizás equivalente a la figurativa del muralismo mexicano que provenía del norte”.

Augusto compartía las especulaciones intelectuales y artísticas de su padre y fue construyendo una visión de un pasado estético bajo los principios del *universalismo constructivo* dentro del *Taller Torres García*, especialmente, a partir de experiencias con vestigios arqueológicos del pasado de los pueblos de América. Las piezas que acumularon Augusto Torres y sus colegas (Matto, Vilaró y Elsa entre otros), que luego formaron las colecciones de arte precolombino, bajo el cuidado del Museo de Arte Precolombino e Indígena en Montevideo, se convirtieron en signos tangibles de las raíces culturales del continente, en la búsqueda de una estructura formal que representara un lenguaje de vanguardia propio y del sur. El conjunto de la producción de estos jóvenes artistas, guiados por el pensamiento inquieto de Torres García, conformaría la llamada Escuela del Sur, dentro de un proyecto más amplio que consistía en reordenar la geografía simbólica del mundo, cortando los lazos de dependencia de las metrópolis europeas. Este movimiento artístico innovó al proponer (y ejercitar) la mirada a los pueblos amerindios y ver en ellos el origen estético (formal) de América, así como la cultura clásica había sido la cuna de Europa. La investigación de Torres García y el grupo de artistas que lo rodeó tuvo como objetivo demostrar que los pueblos de América estaban al mismo nivel que los pueblos primitivos de Europa.

El Taller buscó ejercitar estos lenguajes, "deconstruir" estas imágenes en estudios estéticos, lo que corroboró con estudios arqueológicos y con la antropología que ya venían defendiendo la "verdad" de que no se pueden comparar/clasificar estos pueblos – y sus expresiones culturales – desde el parámetro civilizador europeo.

En esta perspectiva, aún no es posible hablar de un pensamiento decolonial, en Torres García o incluso en sus discípulos, teniendo en cuenta la comprensión del *Grupo Modernidad/Colonialidad* que se formó a finales de los años noventa. Según Gómez et al (2012, p. 16), el pensamiento decolonial:

(...) indaga por la posibilidad de construir, no tanto modernidades alternativas, sino alternativas a la modernidad que, recogiendo los legados históricos de resistencia y lucha de individuos y comunidades, puedan convertirse en otra opción civilizadora que descolonice cada una de las dimensiones de la modernidad en las que la acción de la colonialidad se instala y se naturaliza.

Sin embargo, en ese momento, estalló en Montevideo, un proceso de construcción de un lenguaje artístico que buscaba hablar – expresarse – *desde el sur*. La producción artística de Augusto Torres desde su contacto con las huellas de las culturas prehispánicas, aún en París, hasta sus especulaciones en el continente latinoamericano sobre los signos indígenas, en el ámbito de la Escuela del Sur, son vectores a considerar en la construcción de una mirada desde el sur.

Un toque, una seña tal vez, de decolonialidad, nos parece, surge en el mapa de *Sudamerica* invertido. Aún no en su primer dibujo, el de 1936, cuando Torres expresa su interés por mostrar que los pueblos amerindios encierran la posibilidad de una estructura estética para América, tan clásica como el clásico europeo. En el mapa de 1943, además de lo propuesto por el primero, Torres inserta la figura de un barco que llega desde el este. Era el signo que usaba el artista para marcar una ruptura en el tiempo – el antes y después de la llegada de los españoles y el establecimiento del período colonial. Quizás el barco insertado en el diseño del mapa invertido de 1943 establecería un índice de uno *insight* decolonial, aunque lejos de la perspectiva del Grupo Modernidad/Colonialidad, mencionado anteriormente. En la *Círculo y Cuadrado*, de 1937, Torres García considera que contra el materialismo y realismo reinantes en las artes y contra “nuestra caduca y pseudo-civilización materialista, se hará sentir la necesidad de otro arte: de un arte (nuevamente) dentro de la gran tradición humana, cual el de la Antigüedad y Edad Media, y de los continentes de América”. Torres García creía que, en las profundidades de la cultura de América, “sobre todo en el de nuestro Continente: en la Incaica”, encontraría apoyo para desarrollar un arte integral. Sin embargo, “[...] Dejamos de lado, por tal motivo, la tradición inmediata rioplatense, que data de la colonización. Queremos el resurgimiento de la cultura arcaica, y esto además para el logro de un arte autónomo.” (Torres García, *Círculo y Cuadrado*, de 1937, p.5). Como señala Rubio¹⁸ (2016), Torres García elimina los meridianos del mapa para repensar el espacio (el territorio sudamericano) y sus (múltiples) temporalidades a partir de nuestras propias referencias.

¹⁸ Agustín Pérez Rubio, curador junto a Andrea Giunta de la exposición *Verboamérica*, MALBA, 2016.

De cualquier manera, el ejercicio del pensamiento desde el sur, un pensamiento que miraba las culturas arcaicas de América y creaba una narrativa alejada de las taxonomías que etiquetaban al otro como exótico y periférico, apoyado en objetos como testimonios visuales de sus propias huellas culturales, nutrió una colección de imágenes, que recibimos hoy como herencia, como monumento del pasado precolombino. Cuando Matto cita la colección de Augusto Torres para ilustrar su análisis de signos precolombinos, hablando de su propia colección, demuestra que allá “donde el signo arriesga su desaparición como tal, en esa frontera donde las ilusiones de la representación se han desvanecido y donde la imagen misma se reduce a ser presencia (...) el arte no solo existe, sino que puede alcanzar una inédita plenitud”. (Matto, *Tiahuanaco*. Inédito, p. 90). Al dejar la esfera privada para ir a el espacio museístico, lleno de potencialidades para poner en valor, cuidar y exponer su acervo, la Colección Augusto Torres y Elsa Andrada nos acerca a ese tiempo – a principios del siglo XX –, nos permite comprender mejor la dimensión simbólica de la apropiación de las huellas culturales del continente, de la búsqueda por una otra estructura formal (en la construcción de un lenguaje artístico) que podría deconstruir un pensamiento predominantemente eurocéntrico (en una vista desde el sur).

Referencias

- AA.VV. (1995) Generaciones del Ladrillo I. Pioneros. Elarqa N° 15. Montevideo: Dos Puntos. Recuperado de: <https://nomada.uy/guide/view/attractions/4341>
- Astori, F. (Coord.). (2018). Torres García – Encuentro con la ciudad / La ciudad sin nombre. In: Catálogo de la Exposición Los maestros se visitan. Montevideo: Mosca.
- Bonet, J. M. (2006). En homenaje a Alceu Ribeiro. In: Catálogo da Exposição Alceu Ribeiro Mundo constructivo. Sala Dalmau.
- Bonet, G. (2005). In: Hiller, Susan. (org.) *The myth of primitivism*. Londres e New York: Routledge.
- Castillo, G. *Joaquín Torres-García Maderas, Dibujos, Juguetes* - Catálogo da exposição na Galeria Leandro Navarro em Madri, 2015. Recuperado de: https://www.leandro-navarro.com/descargas/Exposicion_J_Torres-Garcia_Leandro-Navarro.pdf
- Castillo, G. (1996). *Augusto Torres – Homenaje*. Catálogo da Exposição na Sala Dalmau. Barcelona. 1996. p. 13. Recuperado de: <https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbl#sent/QgrcJHsBvDqnXfpGDfgVvJlRSkscdKZMScQ?projector=1&messagePartId=0.1>
- Catálogo da XIII Bienal de São Paulo. (1975). Recuperado de: <https://issuu.com/bienal/docs/name63a314>
- Coldwater, R. (1967). *Primitivism in Modern Art*. New York: Vintage Books.
- Consell de Mallorca. Diccionari biogràfic de dones. “Manolita Piña de Torres-García”. Recuperado de: http://www.dbd.cat/fitxa_biografies.php?id=706
- De Torres, Cecilia. Biografía del artista: Augusto Torres. Recuperado de: https://www.ceciliadetorres.com/artists/focus/augusto_torres/biography.
- De Torres, C., Susanna V. Temkin, Madeline Murphy Turner e Victoria L. Fedrigotti. “Nova York:1920-22.” Joaquín Torres-García Catálogo Raisonné. Recuperado de: <http://torresgarcia.com/chronology/?name=New%20York>.
- De Torres, Cecilia. Biografía del artista: Augusto Torres. Recuperado de: https://www.ceciliadetorres.com/artists/focus/augusto_torres/biography.
- De Torres, C., Susanna V. Temkin, Madeline Murphy Turner e Victoria L. Fedrigotti. “Nova York:1920-22.” Joaquín Torres-García Catálogo Raisonné. Recuperado de: <http://torresgarcia.com/chronology/?name=New%20York>.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2020). São Paulo: Itaú Cultural. Recuperado de: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3850/universalismo-construtivo>.
- Fantoni, G. (2017). La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras/Guillermo Fantoni; Elisaber Veliscek. – 1ª ed. -Rosario: Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fé. Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Recuperado de: https://issuu.com/museorosagalisteo/docs/cata_logodigital
- Fló, J. (2006). Joaquín Torres García y el arte prehispánico. In: Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970..
- Flores, M. B. R. (2017). *Xul Solar e Ismael Nery*. Entre outros místicos modernos. Sobre o *revival* espiritual. Campinas/SP: Mercado de Letras.

- Flores, M. B. R. (2019). Sobre primitivismo moderno: sobrevivências. *Escripturas*. Revista Eletrônica de História da Universidade de Pernambuco. <https://www.revistaescripturas.com/>
- Freud, S. (1919/1996). O estranho. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Fundação Iberê Camargo. (2011). JOAQUÍN TORRES GARCÍA: geometria, criação, proporção. Catálogo da exposição. Porto Alegre, Brasil.
- Fusco-Zambetoglis, N. (1997). Historia de la Arqueología Histórica em el Uruguay – Análisis y Perspectivas. Ministério de Educación y Cultura – Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación. Montevideo. <file:///C:/Users/maria/Downloads/eScholarship%20UC%20item%204565957t.pdf>
- Galería Leandro Navarro. (2015). *Joaquín Torres-García Maderas Dibujos, Juguetes*. Catálogo da exposição. Madrid.
- Giunta, A. (2016). Todas las partes del mundo/Mapas, geografías y Poder. In: *Verboamerica. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Colección MALBA*.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon*. 1 edición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores Argentinos.
- Gómez, Moreno, Gómez, Pedro Paulo, Mignolo, Walter. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- Laurière, C. (2012). Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940). *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254 Págs. 35-66.
- Métraux, A. (1950). *A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribus tupi-guaranis*. Brasiliana - Biblioteca Pedagógica Brasileira. Série 5, Vol. 267. Recuperado de: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/40/1/267%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>.
- Maggio, N. D. (2013). *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*. Montevideo. p. 262.
- MALBA. (2016). *Verboamérica*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Colección Malba.
- MAPI. (2006). *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*. Ed. Fundación MAPI, Montevideo.
- Matto, F. *Tiahuanaco Visto por un artista contemporáneo*. Inédito. Recuperado de: <http://www.franciscomatto.org/>
- MNHN. 1928-1936: Una nueva vida para el Musée d'ethnographie du Trocadéro. Recuperado de: <http://www.museedelhomme.fr/en/museum/musee-dethnographie-musee-lhomme-3920>
- Museo Joaquín Torres García. Biografía del artista año de 1943. (Recuperado de: <https://www.torresgarcia.org.uy/bio.php#section1874>)
- Paternosto, C. (2006). Francisco Matto: un artista de América in Bienal del Mercosur 2007. *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*, MAPI, 2007. p. 92.
- Pevsner, N. (1981). *Origens da arquitetura moderna e do design / Nicolaus Pevsner*. [Tradução: Luiz Raul Machado]. São Paulo: Martins Fontes.
- Pillsbury, J. (maio-ago 2017). Ilustración arqueológica en los Andes. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 12, n. 2, p. 315-330*. Recuperado de:

- <https://docs.google.com/document/d/15bc17nXGzDF3UOkOvIAwdPBU6op27flp7NncTpwnq-8/edit>.
- Pinto, E. (1950). Prefácio. In: Métraux, A. *A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribus tupi-guaranis*. Brasileira - Biblioteca Pedagógica Brasileira. *Série 5, Vol. 267*. 1950.
- Resolución n. 1210/997 – Declaración de Monumento Histórico Nacional. Montevideo. IMPO (Centro de Información Oficial – Normativa y Avisos Legales del Uruguay). Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/resoluciones/1210-1997/1>
- Revista Círculo y Cuadrado. (1936). 2ª época, n.1, mayo.
- Revista Círculo y Cuadrado. (1937). 2ª época, n.5, setiembre.
- Revista Círculo y Cuadrado. (1938). 2ª época, n.7, setiembre.
- Revista Círculo y Cuadrado. (1943). 2ª época, n.8-10, setiembre.
- Revista Removedor. (1950). n.26, mayo.
- Read, H. (2003). *Escultura Moderna*, Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes.
- SalaDalmau. (2016). Biografía de Augusto Torres. Recuperado de: <https://www.saladalmau.com/en/artist/augusto-torres/>
- Schwartz, J. (2008). *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: EdUSP.
- Sosa, Mercedes. (2020). Entrevista concedida a María Inés Rios pela arqueóloga Mercedes Sosa, responsável técnica pela coleção Augusto Torres-Elsa Andrada do Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. 1 arquivo .mp4 (59 min). Gravada na modalidade virtual, em 08/09/2020.
- Torrens, M. L. (1962). El Cierre Del Taller Torres García Marca El Fin De Una Etapa Importante En La Historia De La Pintura Nacional. El País. Rescatado de: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40913?mode=full>.
- Torres García, J. (febrero 1921). New York, enero de 1920. Revista Catalonia, *Año II, número 1*. New York. Museo Torres García.
- Torres García, J. (1934). Símbolos. In: Universalismo Constructivo. Recuperado de: http://www.torresgarcia.org.uy/te_puede_interesar/bio/textos_de_Torres/SIMBOLO_S.pdf
- Torres García, J. (1937). El arte naturalista y el arte geométrico. In: Revista Círculo y Cuadrado – Segunda época. Número 5 (septiembre). Montevideo.
- Torres García, J. (1950). Imitar y Pintar. Revista Removedor, Nº 26. Recuperado de: [file:///C:/Users/maria/Downloads/b9a8df6c4ffa94c1342bd3df4e6866ad%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/maria/Downloads/b9a8df6c4ffa94c1342bd3df4e6866ad%20(1).pdf).
- Torres García, 1942. EL Grafismo. In: Exposición Universalismo Constructivo. “Textos sala: 3”. Museo Torres García. Recuperado de: https://www.torresgarcia.org.uy/exposiciones/actuales/universalismo/Texto_de_sala.pdf.
- Torres García, J. (1944). Universalismo Constructivo. Editorial Poisedon. Buenos Aires.
- Vallès, E. (1977). La Cultura Contemporánea en Catalunya (1888 - 1931). Barcelona: Printer Industria Gráfica. 255p.
- Warburg, Aby. (2015). Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências. (org.) Leopoldo Waizbort, trad. Lenin Bicudo Bárbara. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras.

IV Capítulo

Del paraíso al matadero: Representaciones afectivas hacia “el campo” en la dramaturgia colombiana contemporánea

Sandra María Ortega Garzón¹

Resumen:

En la dramaturgia colombiana contemporánea “el campo” —ya sea visto bajo la imagen del bosque o de la ruralidad— se representa bajo el imaginario de espacio abierto, de libertad, paradisiaco, solamente para evocar un espacio idílico anterior que se ha transformado en un lugar de muerte peligroso y cerrado, un *matadero*. Este contraste centra la atención en cómo durante la época más dura del conflicto armado colombiano los espacios que antes se percibían como lugares de bienestar se transforman en lugares del terror —tanto para los habitantes rurales como los ciudadanos—. Así, la campiña de aire fresco, el río claro y limpio, el dulce hogar campesino o la plaza alegre del pueblo, permanecen en el lugar de la nostalgia y esos mismos espacios despojados de su belleza, color y alegría sufren un cambio significativo para vincularse a nuevas afecciones o emociones como el miedo y la desesperanza.

Al poner bajo la lupa tales tránsitos nos permitimos comprender que el hombre, vinculado afectivamente con el espacio que considera su territorio, se ve afectado por los acontecimientos ocurridos en él, y que tales afectos se convierten en vehículo de transformaciones imaginarias que reconfiguran las memorias colectivas. De esta forma, podemos identificar cómo la experiencia de la violencia vivida en las zonas rurales colombianas modifica los afectos y relaciones respecto a un territorio que toma nuevas dimensiones y significados.

Palabras Clave: campo, afectos, representaciones, dramaturgia colombiana, conflicto armado colombiano.

¹ samaortega@gmail.com
smortegag@udistrital.edu.co

Profesora de planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, investigadora, directora de teatro y actriz. Doctora en Estudios Teatrales, mención *Cum Laude*, de la Universidad Autónoma de Barcelona, Magister en Dirección y Puesta en Escena Shakesperiana de la Universidad de Exeter y Licenciada en Arte Dramático y Lenguas Modernas en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá. Como principales temas de investigación trabaja los imaginarios políticos y sus representaciones, el cuerpo animal como territorio de representación, la crítica dramática y escénica del teatro contemporáneo. Es miembro de la línea de investigación "Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades" del doctorado en Estudios Artísticos de la ASAB.

A través de la noche urbana de piedra y sequía
entra el campo a mi cuarto.
Alarga brazos verdes con pulseras de pájaros,
con pulseras de hojas.
Lleva un río de la mano.
El cielo del campo también entra,
con su cesta de joyas acabadas de cortar.
Y el mar se sienta junto a mí,
extendiendo su cola blanquísima en el suelo.
Del silencio brota un árbol de música.
Del árbol cuelgan todas las palabras hermosas
que brillan, maduran, caen.
En mi frente, cueva que habita un relámpago...
Pero todo se ha poblado de alas.
Visitas - Octavio Paz

Introducción

A partir de la década del noventa del siglo pasado hasta el presente, los dramaturgos colombianos que abordan los temas de la violencia fruto del conflicto armado colombiano han puesto su atención en los sucesos acaecidos en el campo, bebiendo la mayoría de las veces de las fuentes directas implicadas en el conflicto para la creación de sus obras. Este interés no es de extrañar, ya que esta fue una época en la cual la violencia se recrudeció en las regiones² y muchos testimonios de víctimas y victimarios salen a la luz como parte del proceso de desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia AUC³. De este modo, el campo, por evocación lugar paradisiaco y por tradición espacio agrícola y rural, se convirtió ante la percepción de los dramaturgos, y por la realidad misma, en campo de batalla, y sus habitantes en testigos y víctimas de las refriegas.

Definir la palabra “campo” es una tarea difícil, ya que la familia léxica de este vocablo es bastante amplia; viene del latín *campus* que significa terreno llano y amplio, por esto hablamos de campo santo como la gran extensión de tierra donde sepultamos a los muertos, también hablamos del campo en relación al contexto o entorno, por ejemplo, el campo del arte, y la sociología desarrolla el concepto de “campo” alrededor del pensamiento de Pierre Bourdieu como un espacio de acción donde confluyen las relaciones sociales alrededor de un capital, relaciones entre individuos que existen independientemente de la conciencia y los deseos de los individuos (Bourdieu y Wacquant, 1992, p. 97). Por otra parte, el campo está simbólicamente unido a dos conceptos importantes, el agro, lo agrario, que se refiere de la actividad productiva, al terreno de cultivo y la cría de animales y, lo rural, que representa

² A partir de los años noventa hasta la firma del Acuerdo de Paz en 2016 se da un recrudecimiento de la violencia en Colombia por fenómenos como el paramilitarismo, el narcotráfico, las guerrillas y las bandas criminales organizadas; particularmente, por el paramilitarismo, que tuvo su auge “con una larga campaña de masacres, asesinatos selectivos y amenazas de muerte” (Ferry, 2012, pág. 33).

³ Las AUC se consolidó como la más grande agrupación paramilitar en el año 1997 hasta el año 2006 cuando se dio su desmovilización. Como consecuencia de este proceso se forman diferentes grupos disidentes y neoparamilitares que aún siguen activos.

más al medio y a las relaciones humanas en él, una concepción “más socio-antropológica que productivista” (Suárez y Tobasura, 2008). Y, por último, el campo como espacio imaginario es ese lugar que se ubica entre la naturaleza salvaje y la civilización.

Estas últimas acepciones de campo pertenecen al orden de los imaginarios geográficos, definidos por Lindón y Hiernaux (2012, p. 71) como “las “imágenes ‘mentales’ relacionadas entre sí, que confieren —sea para un individuo o grupo— un significado y una coherencia relativa a una localización, una distribución o la interacción de fenómenos en el espacio”. Estas imágenes mentales como forma de lo invisible revelan la experiencia de lo sensible y lo emocional en relación a un espacio determinado, de ahí que los imaginarios geográficos están íntimamente relacionados con las afecciones. Existen ataduras simbólicas en relación a un espacio en particular, unas del orden de lo material y otras de lo inmaterial, los recuerdos o las imágenes sensoriales, por ejemplo. Al imaginario geográfico del campo nos atan imágenes como el árbol, el río, los animales de granja, el pasto, pero también el olor de la leche recién ordeñada, el sonido del viento, el rumor del agua que corre a lo lejos, la sensación de libertad o quizás el recuerdo de una noche de cuentos en familia alrededor del fuego. Es decir, existe un “establecimiento de relaciones entre afecto, territorio y contexto” (Aubán, 2017, p. 71).

Las imágenes descritas en el párrafo anterior dan cuenta de unas relaciones tejidas alrededor de la experiencia, del encuentro con la naturaleza, con los animales y los hombres, dan cuenta también de unas afecciones que se desprenden de estas relaciones y que ubican al campo como un espacio “ideal”, una especie de paraíso donde se perciben las sensaciones de libertad, tranquilidad y bienestar; y donde es posible entregarse al disfrute de los placeres naturales, de la vida misma, la alegría y el gozo. Este paraíso, una especie de centro originario al que nos abandonamos confiados de su inmutabilidad, es el *sumun* de la perfecta armonía que, como atributo de orden y belleza, hemos buscado insistentemente desde los griegos. El campo representa el paraíso en la tierra, el lugar de la dadivosidad, de la belleza, de la armonía espiritual, el mundo perfecto en relación a la naturaleza inhóspita, impenetrable y peligrosa.

Por otra parte, la imagen del paraíso nos remite también a ese lugar “entre el cielo y la tierra” (Chevalier, 1986, p. 801), entre el seno de Dios y el exilio, entre la virtuosa ignorancia y la sabiduría pecadora; y así mismo lo hace el campo, que simbólicamente se refiere a un lugar “entre”, un espacio que configura bordes, un lugar “entre” la naturaleza salvaje —el intrincado bosque o la selva espesa— y la civilización. El campo es un claro en el bosque, un oasis dentro de la naturaleza salvaje y es, al mismo tiempo, el afuera de la civilización, no pertenece a ella. El campo es, además, una tierra conquistada por el hombre con el ánimo de alcanzar un estado civilizatorio, un terreno robado a la naturaleza salvaje y, por tanto, la misma naturaleza lo reclama constantemente. Este estado de tensión, el estar “entre”, la civilización y lo salvaje, entre un caos y otro, es el que permite deslizamientos, invasiones y transformaciones afectivas respecto al territorio.

De ahí que, ese estado de resistencia y lucha constante entre estas dos naturalezas nos lleven a plantear que los afectos, nacidos del ir y venir entre los bordes, han sido el motor de la producción de imaginarios geográficos tan opuestos como el paraíso y el matadero para representar “el campo” en la dramaturgia colombiana. Ya que los afectos —surgidos todos, según Spinoza, de los tres primarios: deseo, alegría y tristeza— son los que con-mueven al cuerpo, es decir que, por medio de ellos se favorece o perjudica la potencia de obrar (1980, p. 214), ellos viajan, atraviesan y recorren cuerpos, provocando la emergencia de diferentes sistemas de fuerzas y relaciones (Aubán, 2017, p. 75); son vehículos de transformaciones en la medida en que impulsan a la acción, tienen un carácter social y “cambian constantemente dependiendo de la actitud de un individuo frente a una situación” (Le Breton, 2012, p. 71).

Lo anterior señala que el hombre, vinculado por una serie de emociones y relaciones con el espacio al cual considera su territorio, se ve afectado por los acontecimientos ocurridos en él. Dicha aseveración nos lleva a considerar el análisis de las afecciones que movilizan cuerpos, discursos y expresiones literarias bajo el influjo de los sucesos inherentes al contexto del conflicto armado colombiano. A poner bajo la lupa las viejas y nuevas emociones respecto al territorio denominado “el campo” para entender cómo los afectos se convierten en vehículo de transformaciones imaginarias que reconfiguran las memorias colectivas. En cómo los cuerpos transitan de con-moción en con-moción para figurar la mutación de un territorio-país consumido por la guerra.

La nostalgia por el estado edénico y el goce paradisiaco

¿Y dónde quedó el paraíso?

El estado edénico como lo propone Chevalier (1986) es un estado armónico, “a partir del cual puede cumplirse la ascensión espiritual a lo largo del eje tierra-cielo” (p. 801). Es ese estado espiritual que brinda la estadía en el Jardín del Edén; el lugar de lo celestial, lo bello, lo diáfano, lo pródigo, lo perfecto, lo sublime, donde Dios, según el Génesis, puso al hombre para que lo disfrutara y cultivara. El permanecer allí, siendo señor de todo este territorio, disfrutando de todas sus dádivas y su armonía es gozar del paraíso. Ese goce es la utopía del hombre en la tierra, el retornar al estado divino, por ello siempre está en su búsqueda, ya sea a través del encuentro real, de la añoranza o del ensueño.

El goce paradisiaco a través de la rememoración del campo se presenta con constancia en las obras dramáticas colombianas, por ejemplo, en *Labio de Liebre* (Rubiano, 2015) esta se presenta a través de una de sus características, el disfrute de la música celestial, la “música maravillosa, ángeles, elegidos, colinas, árboles, aves, todo concurre para crear una melodía universal, las delicias paradisiacas” (Chevalier, 1986, p. 801); en esta obra Salvo, el personaje principal, rememora el campo como una imagen lejana de su país:

Salvo: (*Off*) Estoy en el paraíso. Las canciones que brotan del río hacen coro con el murmullo de los árboles. Las hojas caen en silencio para no interrumpir los momentos de amor. Los pájaros me despiertan antes que la luz de la mañana. (*Luces tenues en el bosque*) Y en la noche el rocío sobre las flores hace una tonada infantil que me arrulla, y escucho las pisadas de un colibrí en una rama, la respiración de una libélula sobre el lomo de un ciervo. (Rubiano, 2015, p. 58)

Desde su exilio en el extranjero, otorgado como pena por haber cometido una serie de asesinatos, este paramilitar añora el campo como lugar paradisiaco en contraste con el país gélido y artificial a donde ha llegado, su deseo de goce evoca las músicas angelicales del río, las hojas de los árboles y los pájaros que lo arrullaban anteriormente. Sin embargo, esta imagen inicial del campo en la obra se va transformando a medida que van apareciendo en escena los personajes a quienes Salvo ha asesinado, una familia de campesinos; ellos rompen el encanto de la música celestial al reclamarle que les devuelva las gaitas y los otros instrumentos que usaron para hacer la parranda mientras los asesinaban: “Yo no los alcancé a oír, pero como a los niños fueron a los últimos que mataron, ellos oyeron a los señores cantando y tocando” (p. 17), este texto de la madre no solo trae a Salvo a la realidad sino que la parranda y la muerte rompe con lo celestial para ubicar un mundo más dionisiaco, macabro y oscuro.

La imagen paradisiaca también se transforma visualmente a partir de acotaciones como: “el bosque aumenta, cada vez más árboles, sonidos del bosque”, el frío apartamento de Salvo se va transformando en una imagen boscosa, espesa, caótica. La nostalgia de Salvo por el campo y su deseo de gozar nuevamente del estado edénico se enfrenta, al encarar a sus víctimas, a la abrupta realidad de la muerte, el asesinato y la violencia que ha dejado atrás; de esta forma, su deseo se transforma en inquietud, incomodidad y enojo. La imagen paradisiaca se enfrenta, entonces, al caos de la naturaleza salvaje que se ha instalado para reclamar su territorio. Así la invasión del ruidoso bosque en la tranquila y armoniosa ruralidad señala la transformación imaginaria del campo pacífico en un territorio del caos.

En otra obra titulada *El solar de los Mangos* (Cajamarca, 2013) tres mujeres añoran los tiempos paradisiacos del campo donde los árboles de su solar, como en el Jardín del Edén, les brindaban dadivosamente sus “frutos de mil sabores, tomate de árbol, anón, mora, maracuyá, uva, guayaba...” (p. 90) y las protegían con su sombra “samanes, cedros, laureles, caracolés, cominos, chiminangos, robles...” (p. 90). La nostalgia del estado de bienestar brindado por el árbol edénico, el árbol de la vida, contrasta grandemente con el estado actual de las mujeres: la primera, la Madre, ya muerta, yaciendo sobre la tierra y siendo comida por las hormigas tras haber perdido la posibilidad de pagar su sustento. La llegada de las grandes extensiones de monocultivos de caña de azúcar hace que tenga que rentar su apreciado solar, luego se ve obligada a recibir azúcar como renta por su tierra, producto que no puede canjear por comida, y finalmente muere. El azúcar pierde su dulzura para convertirse en la amargura de la escasez y en la añoranza de los árboles edénicos de mil frutos; pero a pesar de ello, le queda una última alegría, el ser alimento para la tierra y los pequeños animales que transportan su cuerpo como en un cortejo fúnebre: “Soy feliz, muy feliz, pues el hecho de ser comida para las hormiguitas me ha hecho sentir útil, hasta el último momento” (p. 89).

La segunda mujer, la hija mayor, Rosario, se encuentra en el patíbulo a esperas de la muerte en una cárcel norteamericana, allí con nostalgia recuerda y extraña el “solar de los mangos para correr descalza entre los árboles, escuchando los cantos y silbidos de los turpiales” (p. 85). Y, la tercera, la hija menor, Ana, está en Tokio en un prostíbulo vendiendo su cuerpo como “una “MacDonald”: comida rápida para los frenéticos y compulsivos japoneses” que devoran su carne de lunes a viernes y vuelven el fin de semana a sus hogares, “dan cuerda a sus mascotas, hacen cuentas y se toman fotos” (p. 86). Las dos hijas que abandonaron el campo seducidas por la idea de la civilización, el sueño de la fama y el mundo del consumo, añoran desde su triste y frívolo presente la abundancia del árbol edénico y desean estar bajo su cobijo. El campo a los ojos de Cajamarca es invadido por la despiadada civilización que va dejando la tierra árida y triste como las almas de sus habitantes, que dejaron de celebrar y callaron “sus típles, guitarras y bandolas.” (p. 84).

Otro elemento más que permite el goce paradisiaco es el río, su tranquilo rumor y sus aguas cristalinas que transportan vida. El anhelo del hombre es disfrutar del paraíso, “su fuente central y sus cuatro ríos vertiendo en las cuatro direcciones” (Chevalier, 1986, p. 801) para hacer la tierra fértil; gozar del río como fuente de vida, símbolo de claridad y calma.

Bajábamos –mi caballo y yo– dos veces al año hacia el río Cauca.
De las altas montañas bajábamos y al amanecer divisábamos el río entre piedras negras y palmeras y era una gran alegría ver este río.
[...]
El río Cauca no sabía nada de eso porque venía de muy lejos, de las tierras llanas,
Tan sereno, tan colmado de grandes peces –entonces–
[...]
El río más bello del mundo es el primer río, donde nos bañamos desnudos,
Y los demás son los otros ríos, así como las otras mujeres, y los otros amigos.
[...]
Agua del río Cauca,
En lindos vasos de cristal te bebo ahora, un poco amarillenta,
seguramente no muy bien purificada.
Si mi caballo te bebiera se moriría de repente.

Sarta del río Cauca, Jaime Jaramillo Escobar, 1932.

Este poema de Jaramillo evoca con melancolía la imagen de un río sereno, diáfano, puro y lleno de frutos, un tiempo de tranquilidad, felicidad y gozo, en contraste con la imagen presente de un agua amarillenta y poluta. Esta narración subjetiva del poeta que nos habla del río y su fatídico presente, se repite con constancia en las obras colombianas, en las que la imagen edénica del río ha desaparecido para instalarse otra que lo dibuja como espacio poluto, pestilente, cargado de cuerpos humanos en putrefacción, como en la obra *Coragyps sapiens* (Vergara, 2013), en la que los cuerpos mutilados simulan ser troncos de árboles a la deriva: “Troncos, ¿si saben lo que quiero decir? Troncos. De cristiano. Ni más ni menos. [...] los restos humanos que bajan por aquí son precisamente eso, restos. Despojos. Sobras. A cuotas: cabeza, tronco, rodillas, y pies (p. 185). O en *Donde se descomponen las colas de los burros* (Vivas, 2014) obra en la que los personajes se refieren a la “subienda” como el

momento donde aparecen los cuerpos humanos flotando en el río después de una masacre. Una subienda no de peces sino de muerte humana. La abundancia de antaño que traía el alimento y brindaba bienestar se ha convertido en una sobreoferta de dolor y tristeza. En estas obras el estado edénico ya no es siquiera recordado, parece haber sido olvidado, los afectos alegres han desaparecido, el gozo ha desaparecido totalmente.

El sembradío del miedo y el cultivo del terror

Lo que sembramos cosechamos.

El campo imaginado es también aquel territorio donde se cultiva la tierra, se ara, se abona, se siembra y se cosecha, es el lugar del campesino que trabaja la tierra, produce alimento, cuida las plantas y los animales, un territorio de comunión entre hombres y naturaleza. Este aspecto de la ruralidad del campo también nos remite a la casa de campo, al fuego, al hogar, a la “leche caliente con hierbabuena” (Cajamarca, 2013, p. 78), la vida sin afanes, las puertas abiertas, las tertulias y chismorreos en las galerías y portones de las casas; a la plaza del pueblo, a la abundancia y colorido de las frutas y verduras, a la verbena y el jolgorio, “además del sonido de los tiples, guitarras y bandolas que amenizaban las fiestas patronales... eso no se encuentra en ninguna otra parte” (p. 79), al camión que transporta los productos, en suma, a un territorio que bulle y reboza de vida, generoso, seguro, abierto, afectuoso.

Escenas como las anteriores se pueden ver en las obras más como flashes que pasan rápidamente para luego instalar imágenes de miedo y terror, un antes que dibuja los momentos de alegría y paz en el campo para luego establecer un tiempo de inseguridad y tristeza, este es el caso de *Donde se descomponen las colas de los burros* (Vivas, 2014) que plantea un primer momento en el que está Dolores, madre de un joven asesinado en un “falso positivo”⁴, “sentada en un banco, junto a una mesa de madera rústica, en la que hay legumbres, frutas, una gran ahuyama y tomates rojos y verdes, un chorote guarda hierbas frescas; está terminando de pelar papas, se la ve contenta, tararea un bolero” (p. 3), pero la tranquilidad de su casa de campo y su alegría dura poco, pues pocas escenas después se le ve triste, desgarrada por un profundo dolor de madre, levantando un altar para su hijo muerto; sus ropas “sagradas, olorosas, le permiten llorarlo a bocanadas, escupidas hacia adentro” (p. 10)

El sembradío y el campo abierto no son presentados como tierra fructífera sino como lugar de muerte, tumba, el territorio se vuelve una zona insegura, la naturaleza salvaje parece haber reclamado su territorio, aparecen bestias feroces que simbolizan la crueldad del hombre y la intrusión de la naturaleza indómita y amenazante en el campo. Este es el caso de la obra *De monstruos y Martirio Otras Recitaciones del Hombre Feroz* (Valencia, 2015) en la que Raúl, un asesino despiadado, que se llama a sí mismo “el dueño de la ira”, asecha como una bestia salvaje desde el oscuro bosque a tres niños para luego violarlos, asesinarlos, abrir una fosa común y enterrarlos en ella muy cerca la casa de campo de los pequeños, ellos se convierten

⁴ Se determina como “falso positivo” la ejecución extrajudicial de una persona por parte del Ejército Nacional.

en “huecos en la tierra y noche [...] un cuerpo [que] se desintegra por el campo. Animales prehistóricos [...] Tumba y desgarraduras [...] retoños que da la tierra” (p. 4). Esta obra transita constantemente entre la ira aterradora y monstruosa de Raúl a la melancolía profunda que imprime Valencia en sus textos por la muerte atroz de los niños, las desgarraduras de las tumbas se equiparan a las desgarraduras afectivas que alcanzan al lector. Una imagen similar del campo como fosa se presenta en *Donde se descomponen las colas de los burros* (Vivas, 2014), pieza en la que Personaje, un NN, explica que su lugar de muerte es “una tierra sembrada de fosas comunes, cementerios clandestinos y territorios sagrados. [...] tierra de caimanes cebados de hombre” (p. 5). El campo ha dejado de ser el sembradío hermoso y pródigo para convertirse en una tierra sembrada de tristeza, llanto y melancolía, y un bosque lleno de “peligros, demonios, enemigos y enfermedades” (Cirlot, 1994, p. 102).

La casa se convierte muchas veces en una especie de corral de matadero donde sus habitantes permanecen a la espera de su asesinato, como en la obra *Cada vez que ladran los perros* (Rubiano, 1998) en la que Señora e Hija esperan aterradas su final, a tal punto que la primera ríe histérica imaginando la monstruosidad de la muerte de sus vecinos que ya fueron atacados y su casa convertida en crematorio: “sueño que continúan amarrados a sus camas, que sólo tienen libres las piernas y entonces corren con sus camas a la espalda Ardiendo en fuego... papá... mamá... y los dos pequeños... (*Susurrando*). Como si apostaran una carrera hacia el río. (*Se ríe fuerte*). La familia antorcha. (*Se ríe más fuerte*) (p. 21). El miedo descrito en esta obra es demasiado fuerte, los personajes aparecen justo en momentos límite o en la antesala de la muerte, aterrados, cultivando el terror con sus pesadillas sin fin. El espacio de la casa aparece fúnebre, con imágenes dantescas de sacrificios humanos y animales, convertido en matadero e inundado de tristeza: “una mujer mayor; completamente vestida de luto, con una mantilla del mismo color del vestido sobre su cabeza inclinada. Lloro, en silencio, de rodillas ante el cadáver de su esposo. El espacio está tapizado de muertos, perros muertos y hombres muertos”.

La plaza alegre del pueblo, el lugar del encuentro comunitario, de los campeonatos de juegos de pelota y el bullicio del mercado, ha perdido su color, alegría y esplendor para convertirse en un lugar de sacrificio y carneo; este es el caso de *Otra de Leche* (Lozano, 2008) que describe la plaza pública, la cancha del pueblo, como un corral de sacrificio en donde hombres armados ejecutan a los pobladores: “Usted llega a un lugar donde hay 6 hombres tirados en el piso, usted los conoce a todos pues son del pueblo. Usted es el séptimo. [...] una bala le entra por el parietal derecho [...] cae al piso y tiene suerte: no ve cómo cinco de los siete hombres son descuartizados a hachazos (p. 227). Una situación similar presenta la obra *Cabeza por Cabeza* (Valencia, 2017) en la que todo el pueblo es cercado por un grupo de hombres que buscan vengar el robo de unas reses al gamonal de la región y convierten al pueblo entero en un matadero, cercando y sacrificando a cada habitante que encuentren hasta igualar el número de reses robadas.

BABY: Esos han hecho una carnicería del pueblo, por todas partes se pueden ver los muertos. Nuestro Pueblo, se ha convertido en un pueblo fantasma.

VICKI: Lo peor es que no sabemos cuándo acabará esta ignominia.

BABY: Acabará cuando completen los cuarenta y tres, deben faltar pocos, porque he contado más de treinta. Hasta en el puente colgaron dos.

[...]

VICKI: Los pobres no le importamos a nadie, valemos menos que las reses. (p. 50)

El pueblo y la plaza son convertidos en mataderos, el lugar de la común-uniión, del juego y el festejo es convertido en el lugar de la faena, el degüello y el corte. La alegría de las fiestas patronales se transforma en el dolor profundo que traen “las fiestas de la carne”; en el llanto derramado por la acción del cuchillo del matarife que desuella la piel. “Ese punzón que arranca. Que parte. Que divide. Que escinde” (Lozano, 2008, p. 10), que separa la vida “consumible, de la vida protegida” (Giorgi, 2014, p. 131), que destroza el cuerpo comunitario para dejarlo fragmentado y en suplicio.

Los pasajes narrados en las obras permiten ver que el poder político ejercido sobre el cuerpo de los pobladores y sobre el espacio por las fuerzas violentas provoca un cambio, una transformación imaginaria del campo de un lugar alegre a un lugar de peligro, donde reina la muerte. Estas relaciones entre cuerpos y fuerzas sacuden la subjetividad, la conmueven, haciendo que los afectos transiten también; el campo de antaño, unido vivencial e imaginariamente a la alegría y paz, se convierte en cúmulo de tristeza y terror. Lo anterior, permite ver que las emociones tienen, como apunta Le Bretón, un carácter social que nace de las relaciones “y las formas de experimentar el sentir afectivamente” (2012, p. 69).

Consideraciones finales

¿Cuándo podremos gritar? ¡Tierra!

Si supieras
que el río no es de agua
y no trae barcos
ni maderos,
sólo pequeñas algas
crecidas en el pecho
de hombres dormidos.

Atado a la orilla - Andrea Cote

A través de los diferentes pasajes de la dramaturgia colombiana contemporánea vista anteriormente se puede apreciar cómo “el campo” —ya sea visto bajo la imagen del bosque o de la ruralidad— se representa bajo el imaginario de espacio abierto, de libertad, paradisiaco, solamente para evocar un espacio idílico anterior que se ha transformado en un lugar de muerte peligroso y cerrado, una especie de *matadero*. Este contraste se evidencia

tanto en las acotaciones de las obras como en los parlamentos de los personajes, lo que centra la atención en cómo durante la época más dura del conflicto armado colombiano, los espacios de lo rural que antes se percibían como lugares de bienestar se transforman en lugares del terror —tanto para los habitantes rurales como los ciudadanos—. Así, el campo con su aire fresco, el río claro y limpio, el dulce hogar campesino o la plaza alegre del pueblo, permanecen en el lugar de la nostalgia y estos mismos espacios despojados de su belleza, color y alegría sufren un cambio significativo para vincularse a nuevas afecciones o emociones como el miedo y la desesperanza.

“El campo” imaginado y percibido por la población y los dramaturgos —algunos de los cuales escriben sus historias a partir de testimonios de testigos y víctimas o de visitas a los territorios asolados por la violencia— se ve permeado por la experiencia vivida; bajo el influjo de ella, las emociones respecto al territorio habitado cambian, al igual que sus relaciones, la alegría, paz y tranquilidad se ven suplantadas por la tristeza, la inseguridad y el miedo a la violencia cruda, se instaura un imaginario de estado salvaje y peligroso, tanto así que, en esta época los viajeros preferían no arriesgarse a visitar las zonas rurales por miedo a ser sometidos o atacados de alguna manera, muchos territorios fueron vedados ya sea por la existencia de un peligro real o imaginario.

En su mayoría las obras enunciadas nos remiten a un peligro verídico, ya que tienen como germen creativo acontecimientos y personajes históricos de esta época funesta del conflicto armado. Y aunque algunos de ellos parecen sucesos completamente ficcionales no lo son, por ejemplo, la masacre de Pueblo Bello descrita en la obra *Cabeza por Cabeza* fue real, los paramilitares vengaron con las vidas de los pobladores el robo de 43 reses por parte de la guerrilla, o la existencia del Hombre Feroz de la obra de Victoria Valencia, que saca a la luz la historia real de un Teniente del Ejército Nacional que llevó a cabo estos tres crímenes atroces bajo la fachada y oportunidad que le brindaba su cargo. Sin embargo, lo interesante y admirable de estas obras es su capacidad para metaforizar y ficcionar una realidad tan inenarrable como los fenómenos históricos de las masacres, los “falsos positivos”, o los “muertos de agua”⁵, al tiempo que cuestionan los hechos, hacen un llamado a la memoria y movilizan afecciones como la conmiseración.

En virtud de lo anterior, es posible expresar que la experiencia de la violencia vivida en las zonas rurales modificó los afectos y relaciones respecto al campo, un territorio que toma nuevas dimensiones y significados. Que obras como *El solar de los mangos*, cargada de una nostalgia profunda por el campo como el lugar de lo pródigo donde “nunca faltó la comida”, dan cuenta del cambio del paisaje y sus significados: de la abundancia a la escasez, de la riqueza a la pobreza, de la diversidad de frutos al monocultivo y de las parcelas, que pasaron de manos de los pequeños propietarios a las grandes multinacionales, para constituirse como grandes extensiones de tierras. Una nueva reconfiguración del espacio, el geográfico fraguado por el ideal nacional de progreso y desarrollo, y el imaginario, que resigna al campo el lugar de la nostalgia, como un territorio que solo puede existir en la memoria. Esto último es claro en los discursos melancólicos de las hijas del *Solar* que añoran la vida paradisiaca

⁵ Cadáveres que navegaban río abajo tras haber sido arrojados al río después de una masacre.

de su parcela en contraste con la vida de la civilización y el mundo del consumo que ha roto todas sus ilusiones. Las remembranzas se presentan fatídicas, para ellas el precioso campo parece haberse esfumado del mundo real para pertenecer únicamente al recuerdo: “Me quieren quitar hasta los recuerdos que es lo único que me aferra a esta puerca vida” (Cajamarca, 2013, p. 86).

Esa nostalgia de lo que fue el campo y en lo que se ha convertido, nos permite ubicar la nostalgia como el afecto que “se presenta a la postre en razón del recuerdo y que ocasiona dolencia por la pena de verse ausente de la cosa añorada” (Ramírez, 2012, p. 169), un afecto del orden de la tristeza que disminuye la potencia de actuar. Recordemos que, el afecto puede con-mover en dos direcciones:

O bien mi poder de ser afectado es cumplido de tal manera que mi potencia de actuar aumenta, o bien de tal manera que mi potencia de actuar disminuye. Spinoza precisa: cuando mi poder de ser afectado es cumplido de tal manera que mi potencia de actuar disminuye, eso quiere decir que mis afectos son tristes; [...] Cuando, al contrario, soy afectado de afectos alegres, la potencia [...] aumenta. Todo esto es luminoso. (Deleuze, 1974, p. 155)

El afecto triste que con-mueve a los habitantes hacía una disminución de la potencia de actuar —no hacia una inacción, pues como expresa Deleuze, el cuerpo como máquina está ocupado en luchar contra la tristeza que lo embarga— moviliza al cuerpo de un territorio afectivo a otro, lo sustrae del territorio de las afecciones de alegría y el deseo para reterritorializarlo en la tristeza y la desesperanza. El cuerpo no puede estar ocupado en el esperar algo hasta el momento en que haya derrotado a la tristeza. Ese es el horizonte que nos dibujan las obras y, sin embargo, es el que cuestionan también al insistir con constancia en la memoria del país, como si a fuerza del recuerdo se quisiera movilizar el cuerpo fuera de la tristeza para cerrar la herida.

Es así que el territorio vivido, como lugar físico y como sistema percibido por los sujetos, de tanto ir y venir entre los bordes se desterritorializa, se abre, se fuga, se desmorona y destruye (Guattari y Rolnik, 2005, p. 372) para recomponerse en uno nuevo. El campo como paraíso terrenal donde el hombre puede alcanzar el goce paradisíaco, disfrutar de la prodigalidad de la tierra fértil, el agua cristalina, el canto de los pájaros, la alegría de la vida se transforma en el lugar del río pestilente, la casa crematorio, la parcela tumba, el cuerpo desecho, el cuerpo carne. El paraíso se convierte en matadero y el gozo en terror. Tanto el contraste de las imágenes como el de las emociones dan cuenta de la transformación afectiva respecto al campo como imaginario geográfico en esta época, y que ahora busca su tránsito para dejar atrás la desesperanza como panorama de país y encontrar nuevamente el camino que lleve si no al paraíso, por lo menos a un territorio donde se respire la paz.

Referencias

- Aubán, M. (2017). La dignidad de los márgenes. Aproximaciones afectivas a la ciudad informal. *INVI*, 23, 67-89.
- Bourdieu, P., y Wacquant, L. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. University of Chicago Press.
- Cajamarca, O. (2013). El solar de los mangos. En M. Lamus, *Dramaturgia colombiana contemporánea*: Ministerio de Cultura de Colombia, 75-90.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Deleuze, G. (1974). Anti Oedipe et Mille Plateaux. *Anti Oedipe et Mille Plateaux*. Ciudadano, 150-157. <https://cutt.ly/hhwcj06>
- Ferry, S. (2012). *Violentología: un manual del conflicto colombiano*. Violentología. Consultado julio 17 2020. <http://violentologia.com/blog/>
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Guattari, F., y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica Cartografías del deseo*. Edidora Vozes Ltda.
- Le Breton, D. (2012). Por una antropología de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.*, 4(10), 69-79.
- Lindón, A., & Hiernaux, D. (2012). *Geografías de lo imaginario*. Anthropos.
- Lozano, E. (2008). Otra de leche. En E. Lozano, *Teatro escogido 2001-2003*. Universidad del Valle, 213-241.
- Ortega, S. M. (2018). Coragyps sapiens: una propuesta de revitalización y reconstrucción simbólica del cuerpo social desde el teatro. *Ciudad Paz-ando*, 11, 16-24.
- Ramírez, R. (Julio-Diciembre de 2012). El Dios Geométrico de Baruch Spinoza. *Metafísica y Persona*, 8, 163-177.
- Rubiano, F. (1998). *Cada vez que ladran los perros*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Rubiano, F. (2015). *Labio de liebre*. Teatro Petra.
- Spinoza, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Orbis S.A.
- Suárez, N., & Tobasura, I. (2008). Lo rural. Un campo inacabado. *Revista Facultad Nacional Agraria*, 62(2), 4480-4495.
- Valencia, H. A. (2017). Cabeza por Cabeza. *Boletín De puertas abiertas*, 7, 43-53. <https://n9.cl/8tcen>
- Valencia, V. (2015). *De monstruos y martirio Otras Recitaciones del Hombre Feroz*. La Mosca Negra Teatro.
- Vergara, F. (2013). Coragyps Sapiens. En *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*. Ministerio de Cultura de Colombia, 179-205.
- Vivas, C. (2014). *Donde se descomponen las colas de los burros*. CELCIT. Dramática Latinoamericana, 409. <https://cutt.ly/ayURxjM>

IMAGINARIOS SOCIALES DEL ARTE Y LA ESTÉTICA

Desde la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR), se ha venido promoviendo y materializando hace ya casi una década, la posibilidad de un espacio de intercambio de información –y de formación- que ha potenciado enormemente desde ambas orillas del Atlántico su estudio a profundidad y con el necesario enfoque interdisciplinar. En el año 2020 la RIIR convocó con gran éxito el *I Seminario Internacional y III Seminario Nacional de Imaginarios y Representaciones Sociales*, iniciativa que fue acogida por un gran número de investigadores iberoamericanos, lo cual se tradujo en la publicación de una colección inédita. Así, estas páginas forman parte de ese esfuerzo, pues en ellas se encuentran agrupados los textos vinculados al área temática denominada *Imaginarios y Representaciones en el Arte y la Estética*. Así, de entrada y desde la Universidad de Los Andes en Venezuela, el profesor Marco Aurelio Ramírez, Doctor en Ciencias Humanas, presenta el trabajo intitulado *El imaginario heroico en la pintura de Arturo Michelena (el héroe: simbología y polivalencias)*, un texto centrado en la representación de una figura clave en el imaginario político y social, pero también, en el imaginario artístico decimonónico venezolano: el héroe, constituido en símbolo clásico para representar el nuevo ideario republicano en plena construcción tras la ruptura del orden colonial. Por su parte y escribiendo desde Francia, donde hace vida académica actualmente, el profesor colombiano Eduardo Cortés Nigrinis, quien es Doctor por la Universidad Sorbona de París, presenta un texto que, aunque desde una dimensión artística distinta, la literatura, y desde un lugar y tiempo diferentes pero cercanos a la Venezuela de Michelena como lo son la Colombia de inicios del siglo pasado, aborda, sin embargo, un problema en parte vinculado al trabajo de Ramírez. Y decimos esto pues en *Estética de la dominación y marginamiento de los escritores impuros en la Colombia de comienzos del siglo veinte*, Cortés Nigrinis despliega a través de sus páginas el estudio de un problema que, como en el texto presentado anteriormente, estudia las conexiones entre el contexto sociopolítico, las élites dominantes y su influjo sobre la actividad artística. El tercer capítulo lleva por título *Augusto Torres y el Arte Prehispánico: la construcción de un lenguaje artístico desde el sur*, proviene de Brasil y ha sido escrito a dos manos por las profesoras: María Bernardete Ramos Flores, docente de la Universidad Federal de Santa Catarina, y María Inés Travieso Ríos, estudiante de doctorado en la misma Universidad. En él, se realiza una aproximación al artista Augusto Torres que incluye a la vez, un recorrido por su obra artística y por su trayectoria vital, en busca de lo que las autoras denominan los desdoblamientos presentes en su acercamiento a las culturas americanas originarias, así como en la construcción de su lenguaje artístico desde un lugar de enunciación preciso: el Sur. Cierra este volumen *Del paraíso al matadero: Representaciones afectivas hacia “el campo” en la dramaturgia colombiana contemporánea*, un texto proveniente de Colombia, de manera específica de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, desde donde la Doctora en Estudios Teatrales Sandra María Ortega, quien es Investigadora, Actriz y Directora de Teatro, presenta un texto que nos traslada de la ciudad al campo, pues es esa la categoría fundamental a partir de la cual la autora se acerca al estudio de lo imaginario, centrando su atención en cómo ha sido representado ese mundo rural en la dramaturgia de su país desde los años noventa del siglo pasado. Se trata entonces el presente libro de la reunión de cuatro textos que pueden ayudarnos a aproximarnos al estudio de los imaginarios sociales que implica tomar en cuenta no solamente aspectos relativamente objetivos como el contexto sociohistórico, sino aspectos subjetivos como percepciones y construcciones mentales compartidas por un colectivo a través de los cuales se quiere entender el mundo.

COLECCIÓN IMAGINARIOS Y REPRESENTACIONES



ISBN: 978-607-99388-4-0



9 786079 938840